الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب و اللغة العربية

الخطاب الشعري عند أحمد بزيو

- قراءة تأويلية-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصّص: اللسانيات واللغة العربية

إعداد الطالبة:

محبوبة سنوسي

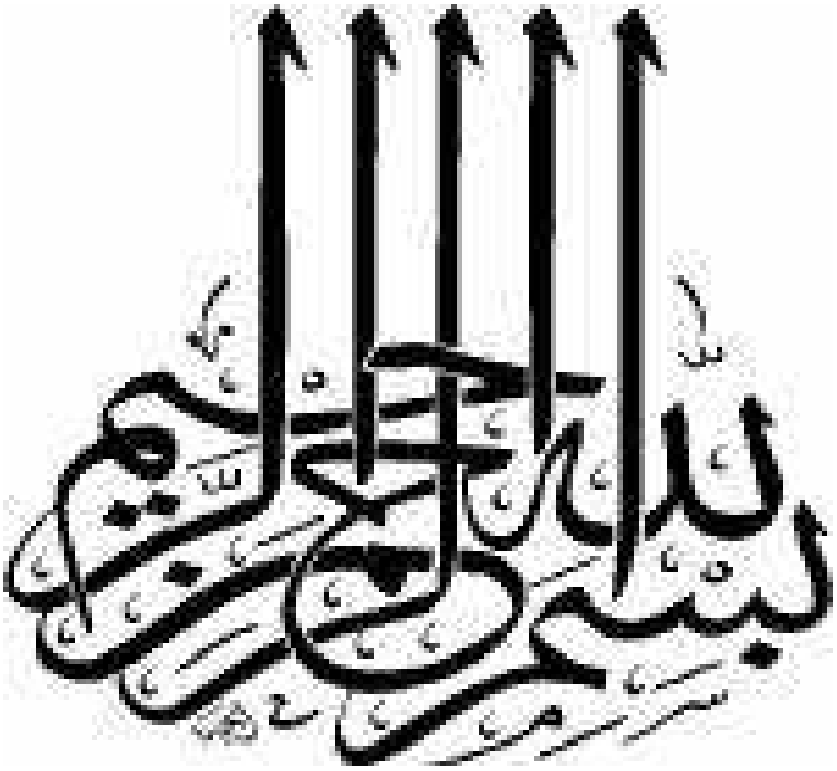
إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد خان

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د/ عمار ربيح	أستاذ	جامعة بسكرة	رئيسا
أ.د/ محمد خان	أستاذ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
د/ زينب مزاري	أستاذمحاضر"أ"	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
أ.د/ عز الدين صحراوي	أستاذ	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
أ.د/ دلال وشن	أستاذ	جامعة الوادي	عضوا مناقشا
د/ بلعيد خليل صلاح الدين	أستاذ محاضر"أ"	المركز الجامعي بريكة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022م



يَٰٓأَبَتِ هَٰذَا تَأوِيلُ رُءۡيَٰيَ مِن قَبۡلُ قَدۡ جَعَلَهَا رَبِّي حَقّٗاۖ

سورة يوسف-100-

صدق الله العظيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على إنجاز هذا العمل، لك الحمد ربي كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان إلى:

- الأستاذ المشرف الدكتور "محمد خان "، الذي جاد عليّ بتوجيهاته السديدة ونصائحه القيّمة، ووقف معي وقفة المعلّم العالِم، وقفة أولئك الذين إن علّموا أَبْهَروا، شخصًا و علمًا و روحًا، فكان نِعم المُؤَطّر والمُشرف.

- زوجي العزيز، مشجّعي الأول الذي حفّزني وشدّ أزري في كل خطوة، وتحمّل معي عناء البحث، ولولا دعمه لي لما وصلت لهاته المحطة.

- والشكر موصولٌ إلى الأساتذة الموقّرين : الأستاذ الدكتور" عبد القادر رحيم" والأستاذ : " أحمد بزيّو " ، وكذا الدكتورة " ليلى جغّام " على مجهوداتهم وأفكارهم المضيئة التي أنارت لي الطريق، فكلمات الشكر لا تفيهم حقَّهم نظير ما قدّموه وبذلوه بسخاء، فلكم جميل العرفان وخالص الامتنان ودمتم ذخرا للناهلين من بحور العربية.

- كما لا يفوتني أن أوجّه شكري إلى محافظ مكتبة الكلية السيّد "عبد العظيم قويدر" على كل التسهيلات والمساعدات التي قدَّمها لي ولطلبة العلم كافة.

الطالبة:

محبوبة سنوسي

مقدمة

مقدمة:

إن الشعر إبداع وجداني جمالي ، وهو ركيزة أساسية في موروثنا الفكري، كونه ديوان العرب، لذا لجأ إليه الباحثون والدارسون وتناولوه بالدراسة، فتعددت حوله الآراء وتنوّعت الوسائل في الوصول إلى جوهره، حتى غدا لغزا محيّرا للمناهج النقدية، وهذا التعدد والتباين يتّفق في غاية واحدة، وهي الغوص في عمق النص والإمساك بنواصيه واستكناه شتى أبعاده.

وقد شهد الخطاب النقدي تحولات عميقة في العقود الأخيرة من القرن العشرين، حيث غدت مسألة قراءة النص وتحليله أكثر تعقيدا، مما دفع النقاد العرب إلى تبني المبادئ النقدية التي أفرزتها النظريات اللسانية، بدءًا بالبنيوية التي لم تتجاوز الوجه الظاهر للنص، وصولا إلى الأسلوبية والسيميائية، وانتهاء بالتفكيكية التي حررت النص وفتحت آفاقا جديدة في البحث عمّا هو مغيّب فيه، وهذه الاتجاهات (مابعد البنيوية) هي اتجاهات متواشجة ومتداخلة قاسمها المشترك الإعلاء من شأن القارئ وجعله الوريث الشرعي للنص يتلقّى دلالاته وحمولاته ، لتبدأ عملية جديدة لميلاد النص من خلال القراءة والتأويل، فيتجاوز ما يبوح به ليصل إلى مايخفيه في ثناياه وعبر فضاءاته، فهو القارئ المؤول الذي يرى في النص تأليفا مفتوحا يتمتع بحركية وفاعلية مستمرة ومتشظّيّة تجعل منه فضاء دلاليا ومكونا تأويليا.

هكذا، غدا التأويل ضرورة يستهدف استنطاق النص واستبطان طاقاته الكامنة، في ظل غياب ذات المبدع لتظهر ذات القارئ (المؤول) ليتولى مهمة الإبحار عبر عوالم هذا الخطاب، والغوص في أعماقه، فخصوصية اللغة الشعرية تستدعي تعدد الأصوات في بنيتها، فيتولد الخطاب مكثفاً غامضًا يتحرر فيه الدال عن مدلوله فتتعدد إمكانية التأويل، ومن ثمّ حرصنا أن تكون هذه الدراسة منصبّة على جهود أحد الشعراء الجزائريين، فارتأينا في سبيل ذلك أن نتخيّر شعر "أحمد بزيو" بالقراءة والتحليل للكشف

عن خصائص خطابه الشعري وحركيته الخصيبة؛ نظرا لما يحمل من قيم إبداعية وجمالية واجتماعية ونفسية، ما يكفي لجعله مجالا خصبا للقراءة التأويلية.

ومن هذا المنطلق وسمنا موضوع الدراسة بـ:

" **الخطاب الشعري عند "أحمد بزيو"**

– قراءة تأويلية–"

وكان الهدف من هذه الدراسة الوقوف على الجانب الإجرائي للمقاربة التأويلية؛ من خلال دراسة نصوص الشاعر " أحمد بزيو" والاطلاع على ما جادت به من إحالات ومرجعيات ودلالات، التي تجعل القارئ في تفاعل دائم معها للظفر بالقراءة العميقة المنتجة، وذلك باستجلاء أبرز الظواهر و تشريحها، لتفجير الدلالات المستبطنة خلف الكلمات الظاهرة، والغوص في أعماق النص واستنباط المعنى وتشعّباته وفق الشروط التي تمليها النصوص.

ومن الأسباب التي دعتنا إلى البحث في هذا الموضوع، رغبتنا في الخوض في غمار المقاربة التأويلية لما تتميز به من متعة البحث الناجمة عن تعدد مساراتها، وتطبيقها بصفة خاصة في فك شيفرات ومغاليق النص الإبداعي الجزائري، والبحث في المعنى الذي يتجاوز ظاهر النص إلى طبقاته العميقة، وليس انتقاؤنا للشاعر الجزائري " أحمد بزيو" نابعًا من كونه شاعرا مبدعًا، مع تنوع أشعاره المطبوعة في مجموعات شعرية؛ بل لأنّه أيضا أستاذ أخضع فنه لأكاديمية الأدب وإن قلّت الأبحاث الأكاديمية في عمله –فيما أعلم– ليس ادّعاء لمرتبة الاختيار السبّاقة لهذا العمل من باب الانفراد وإنما انطلاقة لبداية عمل لإثراء خزانة الأدب الجزائري، فقرّرنا خوض هذه المغامرة مع نصوص هذا الشاعر وتأويلها من خلال عدة آليات إجرائية لغوية وفنية وجمالية، لتتبُّع

حركية المعنى وتقلُّباته المستمرة في هذه النصوص ومعرفة سر الإبداع الذي يميّزه عن شعراء عصره.

وفي هذا الإطار حاولت هذه الدراسة أن تجيب عن الإشكاليات الآتية:

- ما الغاية من القراءة التأويلية؟ هل يمكن الوصول إلى طبقات النص العميقة والكشف عن المعنى الخفي،أم أنَّ التأويل يجعل النص الشعري مفتوحا ؟
- كيف اختار الشاعر "أحمد بزيو " عناوينه؟ وهل يعكس العنوان عنده مضامين النصوص؟
- كيف تعامل الشاعر مع النصوص الغائبة؟ وكيف أسهم استحضارها في فهمنا لنصوص الشاعر "أحمد بزيو" ؟
- هل هناك علاقة بين الإيقاع الشعري في نصوص الشاعر، وبين المعنى؟

للإجابة عن كل هذه الإشكاليات وضعنا خطة مقسمة إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة؛ حيث تضمّن **المدخل** تأصيلا لكلٍ من الخطاب والتأويل في كلا الفكرين: العربي والغربي، أما **الفصل الأول** فخصّصناه لدراسة تأويل العنوان في شعر "أحمد بزيو"، وقسّمناه إلى ثلاثة أقسام: أولها مفهوم العنوان وأهميته في تأويل الخطاب الشعري، وثانيها بنية العنوان الصوتية والصرفية والتركيبية، وثالثها تناول جماليات الانزياح وتأويله في عناوين" أحمد بزيو".

واعتمدنا في **الفصل الثاني** على التناص بوصفه إستراتيجية في الولوج إلى نصوص الشاعر، وتضمن ثلاثة مباحث، حيث تعرضنا في المبحث الأول لمفهوم التناص في الدراسات النقدية، وتناولنا في المبحث الثاني مستويات التناص ومصادره، بينما خصصنا المبحث الثالث لتجليات التناص في شعر"أحمد بزيو".

أما الفصل الثالث والمعنْوَنِ بـ:الإيقاع في شعر "أحمد بزيو"_التشكيل والتأويل_، فضمّ أربعة مباحث، خصصنا الأوّل منه لتعريف مصطلح الإيقاع، بينما الثاني للإيقاع الموسيقي الخارجي وضمّ الوزن والقافية، أما الثالث فخُصص للإيقاع الداخلي ودرسنا فيه التكرار والتجنيس، والمبحث الرابع تناول الإيقاع والتأويل.

لنصل إلى الخاتمة التي ضمّت أهم النتائج المستخلصة من هذه الدراسة.

وأمّا فيما يتعلّق بالمنهج المتّبع في هذه الدراسة فإنّ طبيعة الموضوع فرضت علينا الاستعانة بمنهجين رئيسيين هما:

المنهج السيميائي الذي ساعدنا في قراءة النصوص وفك شيفراتها، والمنهج التاريخي الذي أصَّلنا من خلاله لمصطلحات هذا البحث، كما استعنا بآليات مناهج أخرى اضطرتنا الحاجة إليها في بعض أجزاء الدراسة، هذا بالإضافة إلى اعتمادنا على آليات الوصف والتحليل والإحصاء.

وقد حفلت مكتبة البحث بمجموعة هامة من المصادر والمراجع، نذكر من بينها:

- فهم الفهم ،مدخل إلى الهيرمينوطيقا لعادل مصطفى.
- القراءة التأويلية للنص الشعري القديم لمصطفى شميعة.
- التأويلية مقاربة وتطبيق مشروع قراءة في شعر فاضل الغزاوي لمحمد خليف الحياني.
- علم العنونة لعبد القادر رحيم.
- التناص في الشعر العربي الحديث لحصة بادي.
- التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر لجمال مباركي.
- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لحسن الغرفي.
- الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي.

وفي مسيرة البحث اعترضتنا بعض الصعوبات منها :

– تشعُّب التأويل في مجالات عديدة مما أدّى إلى دراسة عدة مجالات والتعمّق فيها بغية توضيح الرؤيا و تحديد المفاهيم.

– تباين المصطلحات عند الدارسين المحدثين.

– صعوبة تأويل بعض النصوص الشعرية؛ لصعوبة فهم ما تحويه من غموض يصل إلى حد الإبهام.

ولا يسعني في الختام إلا أن أتوجه بالشكر لله سبحانه وتعالى على عونه وتوفيقه كما أجدد معاني الشكر والامتنان إلى أستاذي المشرف الدكتور " محمد خان" الذي جاد عليّ بنصائحه وتوجيهاته وإرشاداته الدقيقة، فإن وُفِقْت وحقق هذا العمل غايته فذلك من فضل الله عزّ وجل عليّ، وإنْ كان غير ذلك فحسبي أنني حاولت واجتهدت، وما توفيقي إلا باللّه عليه توكّلت وبه أستعين.

مـدخــل:

الخطــاب والتــأويل

أولا: مفهوم الخطاب.

1-الخطاب لغة واصطلاحا.

2-الخطاب عند العرب.

3-الخطاب عند الغرب.

ثانيا: مفهوم التأويل

1-التأويل لغة واصطلاحا.

2-التأويل عند العرب.

3-التأويل عند الغرب

ثالثا: تأويل النص الشعري

أولا: مفهوم الخطاب

1-الخطاب لغة واصطلاحا

تحمل مادة "خطب" في المعاجم العربية عدة معان يمكن إجمالها في:

الخَطْبُ: الشأن أو الأمر، يقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك؟، والخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال[1]، وهو «الكلام بين اثنين، يقال خاطبه يخاطبه خطابا وفي النكاح الطلب أن يزوّج والخُطبة: الكلام المخطوب به»[2].

والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان، والخطبة عند العرب الكلام المنثور المسجع ونحوه[3]، وهو المواجهة بالكلام ومن المجاز: فلان يخطب عمل كذا: يطلبه، وقد أخطبك الصيد فارمِه، أي أكثبك وأمكنك، وأخطبك الأمر أي أطلبك من طلبتُ إليه حاجة فاطلبني، ومنه: هذا خطب يسير، وخطبٌ جليل، وهو يقاسي خطوب الدهر[4].

من خلال ما سبق، نستخلص أن الدلالة اللغوية لمادة "خطب" تدور في مجملها حول: الأمر والشأن، وطلب الزواج، ومراجعة الكلام والمواجهة به، والطلب والتمكن من الشيء.

أما في القرآن الكريم فقد وردت كلمة "خطاب" في عدة مواضع، بصيغ مختلفة ودلت على معان عدة منها:

---

[1]- يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، م1، مادة "خطب"، ص360.

[2]- ابن فارس، مقاييس اللغة، تحق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1979، ص198.

[3]- يُنظر: ابن منظور، المرجع السابق، ص361.

[4]- الزمخشري، أساس البلاغة، تحق محمد باسل عيون السّود دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998، مادة "خطب"، ص255 .

قال تعالى: ﴿فَأَوْحَيْنَآ إِلَيْهِ أَنِ اِصْنَعِ اِلْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَآ فَإِذَا جَآءَ اَمْرُنَا وَفَارَ اَلتَّنُّورُ فَاسْلُكْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ إِثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ اِلْقَوْلُ مِنْهُمْ وَلَا تُخَٰطِبْنِيفِي اِلذِينَ ظَلَمُوٓاْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ(27) ﴾ المؤمنون-27-، أي «ولا تسألني في الذين كفروا بالله أن أنجّيهم»[1].

قال تعالى: ﴿وَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُم بِهِ مِنْ خِطْبَةِ اِلنِّسَآءِ﴾ ، -البقرة، 233-، وهو أن يقول إني أريد التزويج[2]، قال تعالى: ﴿ قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا اَلْمُرْسَلُونَ (57)﴾ ، الحجر-57-، وهنا تعني الشأن والأمر «يقول تعالى ذكره: قال إبراهيم للملائكة: فما شأنكم: فما أمركم أيها المرسلون؟»[3].

قال تعالى: ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ اُلْجَٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَٰمًا ﴾ الفرقان-63-، أي «إذا سفه عليهم الجهال بالسيئ، لم يقابلوهم عليه بمثله، بل يعفون ويصفحون ولا يقولون إلا خيرا»[4]، وهنا نجد أن كلمة خطاب قد تطلق على السيئ من القول الذي يراد به إغاظة المخاطب.

قال تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَءَاتَيْنَٰهُ اُلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ اَلْخِطَابِ﴾ ص-19-، وآتيناه الحكمة قال مجاهد يعني الفهم والعقل والفطنة،

---

[1]- الطبري، جامع البيان عن تأويل أي القرآن، تحق عبد الله بن عبد المحسن التركي، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 2001، ج17، ص37.

[2]- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحق سامي بن محمد السلامة، دار طيبة، 1999، ص239.

[3]- الطبري، المرجع السابق، ج14، ص86.

[4]- ابن كثير، المرجع السابق، ج6، ص122.

و"فصل الخطاب" قال مجاهد: هو إصابة القضاء وفهمه، وقال أيضا: هو الفصل في الكلام وفي الحكم[1].

ومن خلال الآيات السابقة الذكر نستنتج أن الخطاب يراد به الكلام الذي يوجه من شخص إلى آخر بقصد الإفهام.

أما **اصطلاحا:** فقد اتسع مفهوم الخطاب أيّما اتساع وذلك يعود إلى تشعب أشكاله، واختلاف منطلقات الباحثين كلٌ بحسب مجاله وتخصصه «فالخطاب بهذا المعنى الموسّع والشمولي ليس شكلا واحدا، وإنما يتخذ مظاهر شتى تعكس التنوع الحاصل في الإنتاج المعرفي والأدبي داخل ثقافة معينة (الخطاب الديني، الخطاب الشعري، الخطاب النقدي، الخطاب التفسيري، الخطاب الفلسفي، الخطاب التربوي...) والصفة الملحقة بالخطاب (ديني/ تربوي...) هي التي تبين الاتجاه أو المجال الذي يصنّف داخله خطاب من الخطابات»[2]، وقد أدى الاستعمال الواسع لهذا المصطلح إلى توسيع دلالاته وتداخلها «فمصطلح الخطاب، من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات، يحيل على نوع من التناول للّغة، أكثر مما يحيل إلى حقل بحثي محدد»[3]، وعليه فقد بات تعريف مصطلح الخطاب وتحديد مفهومه أمرا غير سهل الضبط، يقول ميشيل فوكو: أنّه بدلا من اختزال المعنى المتذبذب للفظ الخطاب أظن أني أضفت لمعانيه، وذلك بمعاملته أحيانا باعتباره النطاق العام لكل الجمل، وأحيانا باعتباره مجموعة متفردة من الجمل، وأحيانا أخرى باعتباره عملية منضبطة تفسر عددا من الجمل»[4]، بالنظر إلى هذا التعريف

---

[1]– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج7، ص59.

[2]– محمد بازي، صناعة الخطاب، الأنساق العميقة للتأويلية العربية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص27.

[3]– دومينيك مانغو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص38.

[4]–سارة ميلز، الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القرمي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص18.

نجد أن فوكو وسّع في مفهوم الخطاب بعدّه كل كلام أو نص ذا معنى من متكلم إلى متلقٍ بهدف التأثير.

1-2- الخطاب عند العرب:

يعد الخطاب من المفاهيم التي هيمنت على ساحة الدرس اللساني الحديث والمعاصر سواء في المجال الأدبي أو النقدي وباقي الحقول التي يتقاطعان معها، وانتقل إلى ميادين أخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس وغيرها؛ لأن اللغة عبارة عن أشكال تعبيرية لمضامين نفسية ومعطيات اجتماعية وخلفيات ثقافية، وقد احتل مكانة هامة في مباحث علم اللسانيات وغيره من العلوم التي اتخذت من الخطاب وتحليله عمدة لفهم وتحليل النصوص بناء على معطيات النص ووفق ما تمليه حدود التلقي والتأويل والتفكيك.

إن محاولة التأصيل العربي لأي مفهوم من المفاهيم اللسانية الغربية يستدعي إقامة صلة حوارية بين التراث العربي والمناهج اللسانية، حتى لا تكون هناك قطيعة بين هذه المناهج والتراث وذلك من خلال استغلال معطيات اللسانيات في إحياء التراث، فإذا حاولنا التأصيل لمفهوم الخطاب فإنه لابد لنا من العودة إلى ما أنتجه تراثنا بدءا بالمعاجم العربية لأنها تمهّد للدلالة الاصطلاحية، وقد تطرقنا لما تعنيه مادة "خطب" في المعاجم كما تطرقنا إلى معانيها في القرآن الكريم، حيث دلت كلمة خطاب بصيغها المختلفة على الكلام الموجه من متكلم إلى آخر بقصد الإفهام، وإذا ذهبنا إلى البيئة الأصولية نجد أن مصطلح الخطاب ورد بكثرة عند علماء الأصول، فقد كان محل دراساتهم، وقد عرّفه الجويني بأنّه «الكلام والخطاب والتكلم والتخاطب والنطق واحد في حقيقة اللغة وهو ما به يصير الحيّ متكلما»[1] ولم يبتعد أبو البقاء الكفوي عن هذا التعريف بقوله إنّ: «اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه، احترز "باللفظ" عن الحركات

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص36.

والإشارات المفهمة، والمواضعة "بالمتواضع عليه" عن الألفاظ المهملة و "بالمقصود به الإفهام" عن كلام لم يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطابا»[1]، يتضح من خلال هذه التعاريف أن علماء الأصول قد قاربوا مفهوم الخطاب إلى حد بعيد وإن كان محور بحثهم منصبّا على الخطاب الديني.

وإذا كانت النظريات اللسانية الحديثة قد عدّت الجملة أصغر وحدات الخطاب، فإن الجرجاني أشار إلى هذا المعنى بقوله بأن الكلام هو: « ما تضمن كلمتين بالإسناد... وفي اصطلاح النحويين هو المعنى المركب الذي فيه الإسناد التام»[2]، فهذا المعنى المركب الذي تحدث عنه الجرجاني يحمل في طيّاته دلالات يبثها المتكلم إلى المستمع، وهذا المعنى ملامس لمفهوم الخطاب في النقد العربي الحديث.

إذا كان مفهوم الخطاب في التراث العربي هو الكلام الذي يستحضر متكلما ومستمعا فإنه قد أخذ شكلا آخر عند الدارسين المحدثين متأثرين في ذلك بالمدارس اللسانية الغربية وبالاتجاهات الفكرية، فقد تنوعت المفاهيم والتعاريف، إذ عرف مصطلح الخطاب تذبذبا، فمن الدارسين من جعله مرادفا لمصطلح النص واستعملوه للدلالة على شيء واحد، وهو العمل الأدبي مثلما ذهب إليه محمد خطابي الذي استعمل مصطلح النص مرادفا للخطاب في كتابه "لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب" «أي ليس هناك نص منسجم في ذاته ونص غير منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي، بل إن المتلقي هو الذي يحكم على نص بأنه منسجم وعلى آخر بأنه غير منسجم، وبانجلاء هذه

[1]– أبو البقاء الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص419.

[2]– الشريف الجرجاني، التعريفات، تح: إبراهيم الإبياري، مادة (كلام)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص419.

المسألة فحسب يمكننا فهم تركيزهما (براون ويول) على انسجام التأويل وليس على انسجام الخطاب، بتعبير آخر يستمد الخطاب انسجامه من فهم وتأويل المتلقي ليس غير»[1].

حيث نجده في كتابه تارة يستعمل مصطلح النص وتارة مصطلح الخطاب ويريد به النص.

ومن الدارسين المحدثين الذين يميزون بين "النص" و "الخطاب" محمد مفتاح الذي جعل الخطاب أعمّ من النص حيث عدّ النص مدونة، حدث كلامي يقع في زمان ومكان معيّنين، يهدف إلى توصيل معلومات إضافة إلى وظيفته التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية، وهو مغلق انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية، وتوالدي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له[2].

ويرى محمد مفتاح أن «النص عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضّدة متّسقة، وأن الخطاب عبارة عن وحدات لغوية منضّدة متسقة منسجمة»[3]. ويعني بالتنضيد ما يضمن العلاقة بين أجزاء النص والخطاب مثل أدوات العطف وغيرها من الروابط وبالاتساق العلاقات بين الكلمات المعجمية وبالانسجام العلاقة بين عالم النص والعالم الخارجي[4]. فالخطاب عنده أوسع من النص، وفي المقابل نجد من الباحثين من يجعل النص أشمل وأوسع من الخطاب حيث إن الخطاب مظهر نحوي، والنص مظهر دلالي يتم من خلاله

[1] – محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص51.

[2] – يُنظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص120.

[3] – محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي– نحو منهجية شمولية– الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص35.

[4] – م.ن/ ص.ن

إنتاج المعنى من لدن المتلقي، ففي الخطاب نقف عند حدود الراوي والمروي له، وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب والقارئ[1].

ويذهب محمد عزام إلى أن الخطاب «وحدة تواصلية إبلاغية متعددة المعاني، ناتجة من مخاطب معيّن، وموجهة إلى مخاطَب معيّن، عبر سياق معيّن، وهو يفترض وجود سامع يتلقاه، مرتبط بلحظة إنتاجه، لا يتجاوز سامعه إلى غيره، أما النص فهو التتابع الجُملي الذي يحقق غرضا اتصاليا، ولكنه يتوجه إلى متلق غائب، وغالبا ما يكون مدونة مكتوبة تمتلك الديمومة، ولهذا تتعدد قراءات النص وتتجدد، بتعدد قُرّائه، وتعدد وجهات النظر فيه»[2]، فهذا الباحث يشترط في تحديد الخطاب حضور المرسل والمتلقي خلال عملية الاتصال، فالخطاب ينشئ علاقة تحاورية بين طرفيه، في حين جعل عنصر الكتابة مرتكزا رئيسا للنص.

ومن جانب آخر هناك من يرى عدم جدوى تتبع اختلاف المحلّلين في استخدام المصطلحين، وعدّ الخطاب كل بنية متماسكة مركبة من مضمون إبلاغي أو معرفي أو عقدي أو عاطفي في شكل ملفوظ أو مكتوب تصدر من متكلم عاقل وترتبط بغرض ما، وبالتالي تعزيز فكرة التلاحم بين المضمون والشكل وعدم الفصل بينهما؛ ذلك لأن أي محاولة لفصلهما تؤول إلى تجزئة لبنية الخطاب تفقده بعض خصائصه التأليفية، فالخطاب بنية معقدة تسهم في تأليفها مرجعيات مختلفة، إذ لا يخلو خطاب ما من مرجعية مفسرة له[3].

---

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص32.

[2]– محمد عزّام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2001، ص46.

[3]– محمد محمد يونس علي، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى، نحو بناء نظرية المسالك والغايات، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص19، 20.

1-3- الخطاب عند الغرب:

يكاد يكون ثمة إجماع على «ريادة هاريس (Harris) في هذا المضمار من خلال بحثه المعنون بـ"تحليل الخطاب" إنه أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتعدى الجملة إلى الخطاب»[1]. ويعد هذا المقال بمثابة ثورة على الجملة التوليدية التحويلية للانتقال إلى بنية أكبر سماها "الخطاب" الذي يعرفه بأنه ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض والملفوظ عند هاريس، هو كل جزء من أجزاء الكلام يقوم به متكلم، وقبل هذا الجزء وبعده هناك صمت من قبل هذا المتكلم، وبهذا التحديد يصبح الملفوظ باعتباره كلاما منجزا وحدة متكاملة دلاليا، لكن هذه الوحدة لها تجليات كثيرة، قد تتجاوز الجملة فتصبح خطابا[2]، فحسب هذا المفهوم ينطبق الخطاب على كل ملفوظ أكبر من الجملة يتطلب وجود متكلم ومستمع ورسالة يبثها الأول ليتلقاها الثاني الذي يفك رموز هاته الرسالة ويقوم بتفسيرها وفهمها، وقد اهتم هاريس بالنحو التوزيعي للجملة ذلك أن التأليف بين أجزاء اللغة يكون بناء على الموقع الخاص بكل عنصر في علاقته بالعناصر الأخرى، وقد وضع لذلك نماذج اتّسم بها النحو التوزيعي وكذا الانتقال من مستوى الجملة إلى مستوى الخطاب الذي عدّه مجرّد جمل لها معنى.

إذا كان حدّ الخطاب عند هاريس بأنه ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تشكل مرسلة لها بداية ونهاية، وسعى إلى تحليله بالتصوّر نفسه والأدوات ذاتها التي يحلل بها الجملة، فإن بنفينيست (Benveniste) قد عرّف الخطاب من منظور مختلف كان له أثر بالغ في الدراسات الأدبية واللسانية، حيث وضع بنفينيست الخطاب في مقابل نسق اللغة

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي -الزمن، السرد، التبئير-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص17.

[2]- م.ن/ ص17.

ويذهب إلى أن الجملة وهي إبداع غير محدود يتنوع بلا حدود، وبالجملة نغادر نطاق اللغة بوصفه نسق علامات، وندخل عالما غيره هو عالم اللغة باعتبارها أداة تواصل، والمعبّر عنها بالخطاب[1]. ويعِدّ بنفينيست اللغة (أو اللسان) تلفظا وهو الفعل الذاتي والحيوي في إنتاج نص ما، فهو امتلاك للسان وتفعيله من قبل المتكلم في مقام معين بهدف التأثير على المتلقي بطريقة ما لكي يوصل خطابه، ومن هذا المنطلق يعرف الخطاب بأنه الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل[2].

ونجد فوكو قد وسّع مفهوم الخطاب بعدّه كل كلام أو نص ذي معنى من متكلم (مرسل) إلى سامع (مستقبل) يهدف إلى التأثير بطريقة ما، ومن جهة ثانية ربط فوكو مفهوم الخطاب بمفهوم اللغة وعدم إمكانية الفصل بينهما«وعن ذلك التمييز بين لغة جدلية ولغة غير جدلية وبين لغة خطابية وغير خطابية، حيث تمتاز اللغة غير الجدلية وغير الخطابية بالاختراق والتجاوز والتعدي، وبالطابع الوجودي بينما اللغة الجدلية أو الخطابية أو الخطاب بصورة دقيقة يمتاز بتلك الخصائص التي تختلف عن مفهوم اللغة وإن كانت تلتقي معه في المرجع والطابع الوجودي»[3]، يمكن القول إن فوكو عمل على تأسيس مفهوم جديد للخطاب لا يقوم على أصول ألسنية أو منطقية بل يتشكل أساسا من وحدات سماها بالمنطوقات وهي تشكل منظومات منطوقية تسمى بالتشكيلات الخطابية، هذه التشكيلات تكون دائما في حقل خطابي معيّن وتحكمها قوانين التحويل والتكوين.

ويقارن بول ريكور (Ricoeur) بين النص والخطاب بقوله: «لنسمِّ نصا كل خطاب ثبتته الكتابة... يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه»[4]. فالكتابة بذلك هي مرحلة

---

[1]– سارة ميلز، الخطاب، ص18.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي–الزمن، السرد، التبئير–، ص19.

[3]– الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000، ص143.

[4]– بول ريكور، من النص إلى الفعل، –أبحاث التأويل–، تر محمد برادة، حسن بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ج.م.ع، ط1، 2001، ص105.

تالية للكلام، والنص هو تدوين للخطاب فريكور جعل الكتابة حدا فاصلا بين النص والخطاب، فالقارئ غائب عند كتابة النص، ومؤلف النص غائب عند وقوع نصّه بين يدي متلقي النص، فلا توجد علاقة تخاطبية مباشرة بين المؤلف والقارئ كما هو الحال في الخطاب فالخطاب له جملة من الشروط: الشرط الأول هو أن يكون فيه رؤية والشرط الثاني هو أنه بناء يستحضر بالضرورة طرفين في الخطاب وهو المخاطِب والمخاطب، فيما لا تعني النص هذه الثنائية لأنه يوجد بذاته ولا علاقة له بالمتلقي أما الشرط الثالث للخطاب فأن يكون حاملا على التأثير في المتلقي[1]، وحسب بول ريكول يتنوع الخطاب إلى خطاب منطوق وهو الكلام، وخطاب مكتوب هو النص، فالكتابة تكسب الخطاب أبعادا ودلالات متنوعة تجعله منفتحا على القراءة والتأويل وتجعله حاضرا عبر كل الأزمان، ويفرّق ريكور(Ricoeur) بين النص والخطاب من حيث المرجعية ومن حيث الحضور الزمني، فمن حيث المرجعية يرى أن « الخطاب له معنى ومرجعية، فالمعنى هو الجانب المثالي المنشود أما المرجعية فهي قيمته الحقيقية وتطلعه لبلوغ الواقع، وإذا تحول الخطاب نصا بالكتابة انتفت هذه المرجعية وهذا الانتقاء للمرجعية هو ما يجعل الظاهرة المسماة أدبا ممكنة»[2]. أما من حيث الحضور الزمني «فالخطاب لا يوجد إلا بعدّه خطابا زمنيا وحاضرا وتتحقق هذه السمة بشكل مختلف في الكلام المنطوق عنها في الكتابة ففي الكلام المباشر يكون إلحاح الخطاب تارة ظاهرا وتارة مستترا غامضا لذلك نلجأ إلى التدوين لتثبيت الخطاب لأنه يختفي»[3].

وتجدر الإشارة إلى أن النص بناء على هذا المفهوم لا يتناقض مع الخطاب الذي يمثل الواقع الاستعمالي للغة، فالخطاب لا يمكن إدراكه بوصفه حدثا تواصليا بمنأى عن الظروف الزمكانية (زمان، مكان، السياق المقامي)، ويؤكد هذا ج. م. أدام (Adam)

[1]– محمد بن عياد، في المناهج التأويلية، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، المغرب، ط1، 2012، ص61.

[2] – Paul Ricoeur, du texte a l’action, (Essais d’hérméneutique II), ed du seuil, 1986, p126.

[3] – Ibid, p207.

بقوله: «أن الخطاب كلام ينجز في ظرفية ما من ظروف التواصل، وهي ظرفية تعامل اجتماعية خطابية بينما النص هو كلام من غير التركيز على هذه الوضعية التواصلية»[1] تتعين خصائص النص/ الخطاب من خلال هذا العرض بإثبات توالي الجمل الحاملة لرسالة ما، مما ينمي خاصية التواصل كتابة ومشافهة، مرتبطة بعوامل نفسية وأعراف اجتماعية، فيتعاقب الإخبار داخل وحدة منسجمة ومترابطة وذات قيمة تداولية[2].

وجملة القول فيما سبق ذكره أن مفهوم مصطلح الخطاب ناله التعدد والتنوع في الدرس اللغوي الغربي قبل انتقاله إلى الدرس العربي عن طريق الترجمة، فالتعاريف السابقة على كثرتها لم تستطع تحديد مفهوما دقيقا للخطاب خصوصا من ناحية التداخل والتواشج مع مصطلح النص على الرغم من استعمال المصطلحين استعمالا مترادفا في كثير من المواطن غير أنه يمكننا القول بأن ثمة فرقا بين المصطلحين من الناحية العملية، فالنص هو البناء النظري بمستوياته النحوية والصوتية والدلالية وعلى الرغم من ارتباطه بمنتجه ومتلقيه إلا أنه يمثل اللغة في غير الاستعمال في حين يحيل الخطاب إلى الواقع الاستعمالي للغة فضلا عن عناصر السياق الخارجية والداخلية التي تسهم في إنتاجه وتشكيله وكذا في تأويله.

[1] – توفيق قريرة، التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد2، مج32، أكتوبر 2003، ص183.

[2] – أحمد مداس، النص والتأويل، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ط1، 2010، ص117.

ثانيا: مفهوم التأويل

1- التأويل لغة واصطلاحا:

التأويل في اللغة مصدر على وزن **(تفعيل)** فعله مضعّف **(أوَّل)**، ويُدرج في المعاجم العربية في مادة **(أَوَلَ)** وقد حمل العديد من المعاني، فالتأويل عند **ابن فارس** : «**(أول)** : آل، يؤول أي رجع، قال يعقوب: يقال"أوَّل" الحُكْمَ إلى أهله "أي أرجعه وردّه إليهم، قال **الخليل:** آل اللَّبَن يؤول أَوْلاً و أُوْلاً، خثُر، قال الأصمعي: آل الرجل رعِيَّته يؤولها إذا أحْسَنَ سياستها، ومن هذا الباب تأويل الكلام، وهو عاقبته وما يؤول إليه وذلك قوله تعالى:﴿ **هَلْ يَنظُرُونَ إِلَّا تَاوِيلَهُ**﴾ الأعراف53»[1].

وفي لسان العرب: وردت مادة**(أول)** «الأوْلُ : الرجوع، أل الشيءُ يؤول أولاً ومآلا رجع، وأوَّل إليه رجّعهُ، والأولُ الرجوعُ.

وأوّل الكلام وتأوّله، دبّره وقدّرهُ، وأوّله وتأوّله فسَّره أما التأويل فهو تفعيل من أوَّل يؤول تأويلا وثلاثية آل، يؤول أي رجع وعاد، وسُئل أبو العباس أحمد بن يحي عن التأويل فقال: التأويل والمعنى والتفسير واحد.

وقال **أبو عبيدة** في قوله تعالى:﴿ **وَمَا يَعْلَمُ تَاوِيلَهُ إِلَّا اللهُ**﴾ آل عمران -7-، قال التأويل المرجع والمصير مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه، وأوّلته أي صيّرته إليه.

الجوهري: التأويل يفسر ما يؤول إليه الشيء، وقد أوّلته تأوّيلا وتأولته بمعنى؛ ومنه قول **الأعشى:**

1- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ط4، 1990، ص25.

على أنها كانت، تُأَوِّل حُبَّها تَأَوُّلَ ربْعيِّ السِّقابِ، فَأَصْحَبا[1]

«وأورد الزبيدي معاني مادة **(أَوَلَ)**: آل إليه يؤول أَوْلا ومآلا. رجع وفي الحديث«مَنْ صَامَ الدَّهْرَ فَلا صَام ولا آلَ»أي لا رجع إلى غير وهو مجاز».[2]

وفي مختار الصحاح نجد مادة **(أول)**، **(التأويل)** يفسر ما يؤول إليه الشيء وقد **(أوّله)** تأويلاً و(تأوَّله) بمعنىً.

وفي **القاموس المحيط:** آل إليه أولاً ومآلا: رجع وعنه، ارتَدَّ، وأوله إليه رجعه، وأوّل الكلام تأويلا، وتأوّله: دبَّره، وقدَّره، وفسَّره، والتأويل، عبارة الرؤيا.[3]

الملاحظ أن الدلالة المعجمية للتأويل تدور في مجملها حول:

الرجوع، العاقبة، ابتداء الأمر وانتهاؤه، والتفسير، والتبيين، والتدبير، التقدير.

أما اصطلاحا:

سنتعرض للتأويل عند العلماء (مفسرين ومحدثين وفقهاء وأصوليين ومتكلمين) بعد القرن الرابع هجري نظرًا لنضج العلوم وكثرة المؤلفات في هذه الفترة :

يقول **أبو منصور الماتردي(ت333هـ)** وهو من علماء التفسير والكلام وله كتاب تأويلات القرآن«التأويل هو ترجيح أحد المحتملات بدون القطع».[4]

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997، م1، ص133– 134.

[2]– م ن/ ص31.

[3]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحق أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، (د.ط)، 2008، ص83.

[4]– السيد أحمد عبد الغفار، ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2012، ص19.

أما **الغزالي** (505 **هـ**) فيرى أن«التأويل عبارة عن احتمال يعضّده دليل، يصير به أغلب على الظن من المعنى الذي يدل عليه الظاهر، ويشبه أن يكون كل تأويل صرفا للَّفظ عن الحقيقة إلى المجاز».[1]

أما عند المحدثين فهو يعني صرف اللفظ عن المعنى الراجح إلى المعنى المرجوح لدليل يقترن به ولهذا يجب على من يطلب التأويل أن يراعي أمرين:

الأمر الأول: أن يبين احتمال اللفظ للمعنى الذي حمله عليه وظنّ أنه المراد.

الأمر الثاني: أن يبين الدليل الذي أوجب صرف اللفظ عن معناه الراجح إلى معناه المرجوح، وإلا كان تأويلا مردودا ومقصده فاسدا.[2]

أما في مجال الفلسفة فقد جاء تعريفه على لسان ابن رشد (ت595 هـ) التأويل إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يقل ذلك بعادة لسُنن العرب في التجوُّز.[3]

أما التأويل عند علماء التفسير فهو صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يذهب إليه موافقا للكتاب والسنة.[4]

وعند المتكلمين نجد تعريف فخر الدين الرازي (ت 606) «التأويل هو صرف اللفظ عن ظاهره إلى معناه المرجوح مع قيام الدليل القاطع على أن ظاهره محال».[5]

---

[1]– أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، المستصفى من علم الأصول، تحقيق حمزة بن زهير حافظ، شركة المدينة للطباعة والنشر جدة، د.ط، د.ت، ج3، ص88.

2– محمد خان، التأويل مفهومه وضوابطه، مجلة حوليات المخبر،كلية الآداب، جامعة بسكرة، العدد 03،04، 2015، ص12.

[3]– السيد أحمد عبد الغفار، ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، ص20.

[4]- محمد خان، المرجع السابق، ص12.

[5]-السيد أحمد عبد الغفار، المرجع السابق ، ص20.

والمفهوم المستخلص من تلك التعريفات والذي يعتبر قاسمًا مشتركًا بينهما، هو أنَّ التأويل عبارة عن صرف المعنى الظاهر من اللفظ إلى معنى آخر يحتمله اللفظ، ويعضّده دليل يصير به أغلب على الظن من المعنى الذي دلَّ عليه الظاهر.

ما يجدر بنا ذكره في هذا المقام أنَّ التأويل المقبول والصحيح هو الذي تتحقّق فيه مجموعة من الشروط والضّوابط التي تحميه من الانحراف عن قصد الشارع، وهذه الضّوابط تتمثل في:

1- أن يكون اللفظ قابلا للتأويل، فإن لم يقبله فاللّفظ نص لا احتمال فيه[1]، وهذا شأن عامة النصوص الشرعية الصريحة في معناها كنصوص الصفات والتوحيد والمعاد.

2- أن يحتمل اللفظ المؤوّل المعنى المُصرف إليه عن ظاهره في ذلك التركيب الذي وقع فيه؛ فإنَّ اللَّفظ قد لا يحتمل ذلك المعنى لغة، وقد يحتمله لغة ولا يحتمله في ذلك التركيب الخاص ولصحة التأويل لابد من اجتماع الأمرين معًا.[2]

3- أن يكون التأويل موافقا لوضع اللّغة، أو عرف الاستعمال «فمراعاة قانون لسان العرب هو الضابط لعملية التأويل وتقييدها حتى لاتخرج عن كونها تأويلا إلى كونها استخداما، إنه المفهوم الذي يصون التأويل ويحفظه ضد كل من يحاول أن يتسلّط على النص، ومن خلال هذه الفكرة يمكن صوغ هذه المقولة: "كل معنى مستنبط من النص غير جارٍ على لسان العرب فهو تأويل فاسد»[3] لهذا أوجب العلماء على وجوب العلم بالوضع اللساني العربي، لما لِلُّغة من صلة

[1]- الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، تح: مشهور بين حسن آل سليمان، دار ابن عفان ،السعودية، ج3، ط1، 1977، ص330.

[2]- محمد أحمد لوح، جناية التأويل الفاسد على العقيدة الإسلامية، دار ابن عفَّان للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص15.

[3]- محمد خان، التأويل مفهومه وضوابطه، ص20.

وطيدة بالنصوص الشرعية وما تحمله من أحكام، بها يتبين المعنى الجلي من الغامض، فوضعوا قواعد، وقوانين تحكم عملية التأويل.

4- أن يقوم دليل على أن المتكلم أراد المعنى المصروف إليه اللّفظ عن ظاهره؛ لأن الأصل في الكلام هو الحقيقة والظاهر فلا يجوز العدول به عن حقيقته وظاهره إلا بديل أقوى يُسوِّغ إخراج الكلام عن أصله.[1]

5- أن يكون الدليل الصارف للّفظ عن مدلوله الظّاهر راجحًا على ظهور اللّفظ في مدلوله، ليتحقق صرفه عنه إلى غيره.[2]

فصرف اللفظ عن ظاهره مقترن بدليل قوي؛ لأنه عند التعارض بين أمرين فلا يرجح بينهما إلا بدليل قوي يستند إليه لإخراج اللفظ عن ظاهره، فمتى قام هذا الدليل صرف الكلام عن معناه الظاهر إلى معناه الخفي الذي يقتضيه نسيج النص.

-الفرق بين التفسير والتأويل:

التفسير في معناه **اللغوي** يدل على البيان والوضوح ومن ذلك الفَسْرُ، يقال : فسرت الشيءَ وفسّرتُه[3]، ومما ورد في ذلك فَسَرتُ الذراع إذا كشفناها، وفسَّرت الحديث: إذا بيَّنته.

وقد تطورت هذه اللفظة من الدلالة اللغوية إلى جعلها اصطلاحًا علميا خاصا، لأن من العلماء من جعل التفسير والتأويل والمعنى واحد، «فالتفسير كشف المغلق المراد بلفظِه وإطلاق للمحتبس عن الفهم به، ويقال فسّرت الشيء أفسره تفسيرًا وفَسَرْتُه أفسره فِسْرًا، وقد سمي **ابن جني** كتبه الشارحة الفَسْر»[4]

---

[1]- محمد أحمد لوح، جناية التأويل الفاسد على العقيدة الإسلامية، ص16.

[2]- الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، ج3، ص330.

[3]- يُنظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، ج4، ص504.

[4]- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ط3، 1984، م2، ص 147.

وقال ابن عباس في قوله تعالى:﴿**وَ أَحْسَنَ تَـفْـسِيـرا** ﴾ الفرقان-33-، أي تفصيلا.[1]

وفي الاصطلاح:«هو علم نزول الآية وسورتها وأقاصيصها والإشارات النازلة فيها ثم ترتيب مكّيتها ومديّنتها ومحكمها ومتشابهها، وناسخها ومنسوخها، وخاصها وعامها، ومطلقها ومقيّدها ومجملها ومفسِّرها»[2]،وعرفه **أبو حيّان الأندلسي** في البحر المحيط بأنه:«علم يبحث عن كيفية النطق بألفاظ القرآن، ومدلولاتها، وأحكامها الإفرادية والتركيبية، ومعانيها التي تحمل عليها حالة التركيب، وتتمّات لذلك»[3].

لقد اهتم الباحثون في علوم القرآن، وكذا المفسرون بلفظتي التأويل والتفسير، ونتج عند ذلك أقوال كثيرة تداخل فيها مصطلح التأويل والتفسير، ولم تكن الفروق واضحة بين هذين المصطلحين؛ ولإيضاح ذلك ندرج أقوال العلماء لنقف على مبلغ هذا الاختلاف.

فقد يرد التأويل مرادفا لمعنى التفسير عند أكثر مفسري القرآن الكريم، نقل عن **الخليل(ت170هـ)** أن التأوّل والتأويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه وفي قوله تعالى:﴿**يَوْمَ يَأتِي تَاوِيلُهُ**﴾الأعراف-52-. قيل هل ينظرون إلى بيانه ومعانيه وتفسيره، وقال **ابن قتيبة(ت275هـ)** هل ينتظرون إلا عاقبته، يريد ما وعدهم الله من أنه

[1]- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص 148.

[2]- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية، د.ط، د.ت، ج6، ص2264.

[3]- محمد حسين الذهبي، التفسير والمفسرون، مكتبة وهبة، القاهرة، 1955، ج1، ص13.

كائن (يوم يأتي تأويله في القيامة)، [1] قال **أبو عبيدة(ت210هـ) وطائفة معه:**« التفسير والتأويل بمعنى واحد فهما مترادفان. وهذا هو الشائع عند المتقدمين من علماء التفسير».[2]

وهذا قولٌ مردود؛ لأن التفسير والتأويل مصطلحان قرآنيان، ولابدَّ من التفريق بينهما، لأنه لا ترادف بين كلمات القرآن.

أما **أبو منصور الماتردي(ت233هـ)** فيقول أنَّ التفسير بيان معاني الألفاظ القرآنية الظاهرة، والتأويل بيان معاني الألفاظ القرآنية الباطنة، والإخبار عن حقيقة المراد بها.[3]

ومثال ذلك قوله تعالى:﴿ **إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ**﴾ الفجر-14- فهذه الآية لها تفسير وتأويل، تفسيرها: المرصاد من الرصد والمراقبة، أي أنَّ الله مطّلع على كل ما يعمل الظالمون، يراها ويعلمها ويرصدها، ويسجلها عليهم ليحاسبهم عليها.

وتأويلها: التحذير من التهاون بأمر الله، والغفلة عن التأهب الاستعداد للعرض والحساب يوم القيامة.[4]

وأشهر من أطلق على التفسير مصطلح التأويل، **محمد بن جرير الطبري(ت310هـ)** في كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، حيث يُصدِّر تفسيره للآي بقوله"القول في تأويل قوله تعالى "مرادًا به التفسير. [5]

---

[1]- عواطف كنوش المصطفى التميمي، المعنى والتأويل في النص القرآني، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص21 ،22.

[2]- محمد حسين الذهبي، المرجع السابق، ص16.

[3]- صلاح عبد الفتاح الخالدي، تعريف الدارسين بمناهج المفسرين، دار القلم، دمشق، ط3، 2008، ص27.

[4]- م ن/ص27.

[5]- مساعد بن سليمان بن ناصر الطيار، مفهوم التفسير والتأويل والاستنباط والتدبر، دار ابن الجوزي، الرياض، ط2، 1427هـ،ص97.

ونجد من العلماء أمثال **الراغب الأصفهاني(502هـ)** الذي أوْلى عناية إلى التفرقة بين التأويل والتفسير حيث يقول: «التفسير أعمّ من التأويل وأكثرُ استعمالِه في الألفاظ ومفرداتها، وأكثر استعمال التأويل في المعاني والجمل وأكثر ما يُستعمل في الكتب الإلهية، والتفسير يُستعمل فيها وفي غيرها».[1]

وقال غيره:« التفسير يتعلق بالرواية، والتأويل يتعلق بالدّراية».[2]

ففي بعض الأحيان ونحن أمام النص القرآني، قد نصل إلى المعنى عن طريق الرواية، أي النقل، وهو نقل التفسير من راوٍ إلى آخر، فهذا لون من ألوان التفسير، وفي مقابل ذلك يمكن أن يكون التأويل متعلقا بالدراية؛ فيخرج المعنى من ظاهر اللفظ إلى معنى آخر يحتمله اللفظ. [3]

وقال بعضهم التفسير هو بيان المعاني التي تُستفاد من وضع العبارة،و التأويل هو بيان المعاني بطريق الإشارة، وهذا هو المشهور عند المتأخرين.

ونجد أن السيوطي ساوى بين التفسير و التأويل بقوله"وأن أولهما بمثابة تمديد للثاني والثاني ضروري له" وما دام التفسير في أصل استعماله يعني البيان والوضوح كما في قوله تعالى: ﴿**وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا جِئْنَاكَ بِالْحَقِّ وَأَحْسَنَ تَفْسِيراً**﴾ الفرقان-33- بمعنى وأفضل بيانا ووضوحاً[4].

---

[1]- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية، (دط)، (دت)، ص2262.

[2]- السيوطي، الإتقان، ص2262.

[3]- السيد أحمد عبد الغفار، التفسير ومناهجه والنص وتفسيره، ص226.

[4]- عواطف كنوش المصطفى التميمي، المعنى والتأويل في النص القرآني، ص32.

وما نلحظه بصفة عامة أن غالبية علماء التفسير عمدوا إلى المساواة بين التفسير والتأويل، فجاء التأويل عندهم مماثلا للمعنى اللغوي؛ وفي المقابل هناك من العلماء من فرّق بين اللفظتين على أساس أن التأويل هو صرف لمعنى اللفظ الظاهر إلى معنى يحتمله ويعضّده دليل، في حين أنّ التفسير لا يتجاوز الكشف والإيضاح وبيان المعاني.

ومن هنا كان التفسير والتأويل عند المتقدمين وسيلة لكشف وتبيين معاني النصوص القرآنية؛ احتراما وتقديسا للنص الديني، هذا الأخير الذي كان في ذلك العهد محوطا بسياج يقفون دونه تورعًا وحيطة، أما عند المتأخرين فقد أصبح التأويل سببا في توسيع الدلالة، بإضافة معاني جديدة للنص.

-الإستعمال القرآني لكلمة تأويل:

وردت كلمة تأويل في القرآن الكريم في سور سبعة هي:

1- قال تعالى: ﴿**هُوَ ٱلَّذِيٓ أَنزَلَ عَلَيۡكَ ٱلۡكِتَٰبَ مِنۡهُ ءَايَٰتٞ مُّحۡكَمَٰتٌ هُنَّ أُمُّ ٱلۡكِتَٰبِ وَأُخَرُ مُتَشَٰبِهَٰتٞۖ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمۡ زَيۡغٞ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَٰبَهَ مِنۡهُ ٱبۡتِغَآءَ ٱلۡفِتۡنَةِ وَٱبۡتِغَآءَ تَأۡوِيلِهِۦۖ وَمَا يَعۡلَمُ تَأۡوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُۗ وَٱلرَّٰسِخُونَ فِي ٱلۡعِلۡمِ يَقُولُونَ ءَامَنَّا بِهِۦ كُلّٞ مِّنۡ عِندِ رَبِّنَاۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّآ أُوْلُواْ ٱلۡأَلۡبَٰبِ (7)**﴾ آل عمران-7-.

فالمقصود من هذه الآية كما يقول الطبري أن المُحكمات هن اللواتي أحكمن بالبيان والتفصيل، هنَّ أصل الكتاب، أما المتشابهات فمعناها متشابهات في التلاوة، مختلفات في المعنى، وقال آخرون: بل"**المحكم**" من آي القرآن ما عرف العلماء تأويله وفهموا تفسيره، والمتشابه "ما لم يكن لأحد إلى علمه سبيل كقيام الساعة.[1]

[1]- الطبري، جامع البيان عن تأويل في القرآن، ج2، ص112، 213، 214.

فأما الذين في قلوبهم ميل عن الحق، فيتَّبعون ما تشابهت ألفاظه وتصرفت معانيه بوجوه التأويلات، إرادة اللبس على نفسه وعلى غيره، وإن "ابتغاء التأويل" هم الذين يريدون أن يجدوا في القرآن ما يوافق نزعتهم المذهبية،والذي طلبه القوم من المتشابه من معرفة شيء جاءٍ قبل مجيئه.[1]

وما يعلم تأويل ذلك إلا الله وحده منفردًا بعلمه والراسخون في العلم يقولون صدّقنا بما تشابه من أي الكتاب، وأنه حقٌ وأن لم تعلم تأويله.[2]

فمعنى التأويل هنا عاقبة الأمور التي لا يعلمها إلا الله، والغيبيات التي لا تقبل البحث والإستقصاء.[3]

فمعنى كلمة تأويل في هذين الموضعين من الآية لا تخرج عن معناه اللغوي.

2- قال تعالى: ﴿**يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَطِيعُواْ ٱللَّهَ وَأَطِيعُواْ ٱلرَّسُولَ وَأُوْلِى ٱلۡأَمۡرِ مِنكُمۡۖ فَإِن تَنَٰزَعۡتُمۡ فِى شَىۡءٖ فَرُدُّوهُ إِلَى ٱللَّهِ وَٱلرَّسُولِ إِن كُنتُمۡ تُؤۡمِنُونَ بِٱللَّهِ وَٱلۡيَوۡمِ ٱلۡأٓخِرِۚ ذَٰلِكَ خَيۡرٞ وَأَحۡسَنُ تَأۡوِيلًا (58)** ﴾ النساء-58-.

يرى شيخ الإسلام ابن تيمية أن التأويل المذكور في الآية هو معرفة الأمور الغيبية التي استأثر الله بعلمها، ورأى آخرون أن التأويل فيها بمعنى المآل والعاقبة.[4]

3- قال تعالى: ﴿ **هَلۡ يَنظُرُونَ إِلَّا تَأۡوِيلَهُۥۚ يَوۡمَ يَأۡتِى تَأۡوِيلُهُۥ يَقُولُ ٱلَّذِينَ نَسُوهُ مِن قَبۡلُ قَدۡ جَآءَتۡ رُسُلُ رَبِّنَا بِٱلۡحَقِّ فَهَل لَّنَا مِن شُفَعَآءَ فَيَشۡفَعُواْ لَنَآ أَوۡ**

[1]- م ن/ ص215، 216، 217.

[2]- الطبري، جامع البيان عن تأويل في القرآن، ص219.

[3]- السيد أحمد عبد الغفار، ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، ص27.

[4]- الشاطبي، الموافقات، ص324.

نُرَدُّ فَنَعْمَلَ غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ قَدْ خَسِرُوا أَنفُسَهُمْ وَضَلَّ عَنْهُم مَّا كَانُوا يَفْتَرُونَ (52) ﴾الأعراف-52-.

فسر ابن عباس "تأويله" هنا بتصديق وعده ووعيده أي يوم يظهر صدق ما أخبر به من أمر الآخرة، وقال قتادة "تأويله" ثوابه، ومجاهد، جزاؤه.

4- قال تعالى: ﴿وَمَا كَانَ هَٰذَا الْقُرْآنُ أَنْ يُفْتَرَىٰ مِن دُونِ اللَّهِ وَلَٰكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ الْكِتَابِ لَا رَيْبَ فِيهِ مِن رَّبِّ الْعَالَمِينَ (37) أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّثْلِهِ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ (38) بَلْ كَذَّبُوا بِمَا لَمْ يُحِيطُوا بِعِلْمِهِ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ كَذَٰلِكَ كَذَّبَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ (39)﴾ يونس-37-38-39.

وتفسير آية: "ولما يأتهم تأويله" قد جاء بعد ذكر القرآن وأنه جاء مصدقا لما تقدمه من الكتب السماوية ومنزها عن الإفتراء والريب.[1]

ويفسرها الطبري: ولم يأتهم بعدُ بيان ما يؤول إليه ذلك الوعيد الذي وعدهم الله في هذا القرآن.[2]

5- قال تعالى: ﴿ وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ ﴾ يوسف-6-

[1]- السيد أحمد عبد الغفار، التفسير ومناهجه، والنص، وتفسيره، ص234.

[2]- الطبري، جامع البيان من تأويل في القرآن، ص 210-211.

نجد أن لفظة "**تأويل**" في سورة يوسف دلت على ما إليه الأمر وما يصير إليه[1]، يقول **الطبري:** ويعلمك رَبُّكَ من علم ما يؤول إليه أحاديث الناس، عما يرونه في منامهم، وذلك تعبير الرؤيا.[2]

6- ﴿وَأَوْفُواْ ٱلْكَيْلَ إِذَا كِلْتُمْ وَزِنُواْ بِالْقِسْطَاسِ ٱلْمُسْتَقِيمِ ذَٰلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا﴾ الإسراء-35-؛ أي مآلا ومنقلبًا في آخرتكم، قال سعيد عن قتادة أي خير ثوابا وأحسن عاقبة.[3]

7- ﴿قَالَ هَٰذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا (77)﴾ الكهف-77-

أي؛ بتفسير ما لم تستطِع عليه صبرا.[4]

من هذا يتبين أن لفظة "**التأويل**" في الآيات السابقة محصورة بين العاقبة والمآل والرجوع، وهو ما نجده في الثلاث آيات الأولى، أو تعبير عن رؤيا كما في سورة يوسف أو تفسير عما أُشْكِلَ أمره كما ورد في سورة الكهف.

2- التأويل عند العرب:

2-1-التأويل النحوي: على الرغم من ممارسة النحاة لعملية التأويل ممارسة مكثفة، فإننا لا نكاد نعثر لهم على تعريف له غير ما ينقله السيوطي عن أبي حيان"التأويل إنَّما يسوغ إذا كانت الجادة على شيء، ثمَّ، شيءٌ يحالف الجادَّة فيُتأوَّل"[5]؛ أي يرجع ما يخالف الجادة إلى الجادة، بمعنى نرجع النصوص التي تتوافر فيها شروط الصحة نحوياً إلى

[1]- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مج2، ص448.

[2]- الطبري، المرجع السابق، ص331.

[3]- ابن كثير، المرجع السابق، مج3، ص38.

[4]- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم ، مج3، ص93.

[5]- السيوطي، الاقتراح في أصول النحو، تح: عبد الحكيم عطية، دار البيروني، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص62.

موقف تتسم فيه بالسلامة النحوية، وبذلك يتّضح أنّ الجادة لا تعني النصوص اللغوية، ولا تدل على الشواهد المروية، ولكنها تشير إلى قواعد النحو التي يلتزم بها النحاة.[1] فالمراد بالتأويل النحوي لجوء النحاة إلى تفسير القاعدة النحوية وأنماط التعبير في العربية بتأويل التعريف والتنكير والخبر والإنشاء والوصف والجمود والإشتقاق والثبوت والإنتقال، وغيرها لتتناسب و أصل القاعدة. [2]

فالأصل في الحال مثلا أن يقع نكرة مشتقا متنقلا، وهذا الأصل يكسره مجيء الحال معرفة أو جامدًا أو دالا، على ثبوت، لكن هذا الكسر لا يعد نقضا لأصل الباب؛ لأن جمهور النحاة يقدّمون له تفسيرًا علميا فهو يحافظ على تأصيل النحاة لئلا ينخرم كلامهم، ويحتمل الضدين في آن واحد، ذلك أنّ التسوية في حدّ الحال بين الاشتقاق والجمود تحتمل للضدَّين، لكن التأصيل والتفريع لكل واحد من الضدين يحيل اجتماعهما معًا في قاعدة علمية واحدة.[3]

فعلى ضوء التأويل النحوي، أدخل نحاة العربية أساليب متعارضة من التعبير الصحيح الفصيح في الباب الواحد، وأجازوا الخروج على القاعدة الأصل بقانون، ومن ذلك[4]: وقوع الحال معرفة في: «فأرسلها العراك» والتقدير فأرسلها معتركة فأُوِّلت المعرفة بالنكرة بدلالة صحة الاستبدال.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ معنى التأويل كان يرد عندهم بعبارات مختلفة، ترمي إلى إضفاء صفة الإتساق على العلاقة بين النصوص والقواعد، فهو صرف الظواهر اللغوية إلى وجوه خفية تحتاج إلى تقدير و تدبّر؛ للتوفيق بين أساليب اللغة وقواعد النحو، وهو ما

[1]– علي أبو المكارم، أصول التفكير النحوي، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص232.

[2]–حسن خميس الملخ، التفكير العلمي في النحو العربي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1 ، 2002، ص209.

[3]– حسن خميس الملخ، التفكير العلمي في النحو العربي، ص210.

[4]– م.ن/ ص.ن.

يتفق مع المعاجم اللغوية التي تذهب إلى أنه رد معاني الكلام وإرجاعها إلى أصلها[1] ، والتأويل في البيئة النحوية يختلف عنه في البيئات الأخرى ،فهو يرتبط بالتقدير الذي يؤدي إلى الإلتزام بالقاعدة تحقيقا لشروط الفصاحة والابتعاد عن الخطإ.[2] ويعود السبب في وجود التأويل في النحو كما يراه محمد عيد هو نظريات أصول النحو، مثل العامل والمعمول والعلة والمعلول والقياس، وقد نمّاه النظر العقلي وأبدع فيه حتى وصل به إلى درجة التعمية والإلغاز.[3] ومن ثمّ فإن العامل المساعد الذي يمهّد الطريق للتأويل هو "**التقدير**" الذي يتميز به الدرس النحوي فقد أحدث التأويل بتقدير العامل (مثلا) تخريجات كثيرة للقواعد النحوية[4]، إضافة إلى امتزاج العلوم وكثرة المصطلحات خاصة تأويل التفسير، فلم يكن النحو أقل احتياجًا لهذا المصطلح من الميادين الأخرى.

وصفوة القول أنَّ النحو العربي تأسس على أسس منهجية علمية في الاستقراء والتحليل والتفسير، هذه الأسس سار على هديها النحاة، ويعد التأويل واحدًا منها، فالتأويل عند النحاة هو الوسائل التي يُلجأ إليها للتوفيق بين القواعد والنصوص المخالفة لها.

2-2-التأويل البلاغي:

التأويل في البلاغة هو استعمال اللفظ في غير ما وُضع له في الأصل؛ فالتأويل هنا يعتمد على تفسير النص، وبحث معناه وعدول قواعده وترجمتها إلى لغات ثانية، فهو عملية مشروطة تحكمها اللغة أداة التأويل، وتلعب ثقافة المؤول دورًا بارزًا فيها وينجم عنها فتح النص على دلالات متعددة من خلال آلية التأويل؛ أي صرف اللفظ عن ظاهر معناه

---

[1]- فوزية دندوقة، التأويل في الدراسات العربية إشكالاته وقضاياه، أطروحة دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 2009-2010، ص152.

[2]- م.ن/ص152.

[3]- محمد عيد، أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللغة الحديث، عالم الكتب، القاهرة، 1989، ص 161.

[4]- السيد أحمد عبد الغفار،ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، ص62.

إلى المعنى الحقيقي أو الأصلي لأن الأخذ بالظاهر قد يُظِل عن المقصود والغرض الذي يرمى إليه المؤلف، يقول الجرجاني:« الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده....، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يَدُلُّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه –موضوعه في اللغة– ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثابتة تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل.»[1] ومهمة المؤول هي اختراق سطح النص والولوج إلى المعنى الباطني المقصود« فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها... ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف، فاعلم أنهم يصفون كلامًا قد أعطاك المتكلم أغراضه فيه عن طريق معنى المعنى، فكنَّى وعرَّض ومثَّل واستعار»[2]فكان التأويل السبيل الذي يوصلنا للغاية؛ ومن هنا يمكن القول أن جلّ الفنون البلاغية تحتاج إلى التأويل، غير أن هذه الحاجة متفاوتة من فن إلى آخر ففي علم المعاني بحث البلاغيون عدة جوانب في الجملة الخبرية منها الحذف والزيادة والتقديم والتأخير فالحذف البلاغي الذي يُعْتدُّ به أبلغ من الذكر، ويضيف إلى المعنى آفاقاً أو خصائصاً يطابق بها الحال أو المقام[3]، أما فكرة التقديم والتأخير فقد نظر إليها البلاغيون على أنها خروج عن الأصل لدوافع فنية جمالية.[4] بخلاف النحاة الذين يسعوْن دائما إلى الحفاظ على الأصول المقررة (الرتبة)، ومن الأساليب الإنشائية الخارجة عن أصلها الأمر مثلا فقد يخرج عن معناه الأصلي للدلالة على معانٍ أخرى يحتملها لفظ الأمر و تستفاد من السياق منها: الدعاء، الإلتماس التمني، التهديد، ..[5]

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984، ص262.

[2]– سمير أحمد معلوف، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، 1996، ص248.

[3]– الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 219.

[4]– سمير أحمد معلوف، المرجع السابق، ص309.

[5]– عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم المعاني، البيان، البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص73.

وإذا جئنا إلى علم البيان فإننا نجد باب التأويل مفتوحا على مصراعيه فالاستعارة مثلا بما أنها من المجاز فحمل العبارة على ظاهرها مرفوض، لهذا فهي تنقلنا إلى مجال التأويل لنقل معناها اللغوي وتوليد منقولات أخرى كانت مضمرة في الخطاب ،وقد عدَّها أمبرتو إيكو أفضل الصور البيانية لاشتمالها كافة أوجه النشاط البلاغي، يقول إيكو:«هي ألمع الصور البيانية ولأنها ألمعها فهي أكثرها ضرورةً وكثافةً»[1] لأن الحديث عنها يعني أيضا« حديثا عن الرمز وعن رمز الفكرة والأنموذج والأنموذج الأصلي و.....واللغة والعلامة والمدلول والمعنى»[2]، وفي الكناية الدلالة يستنتجها القارئ ولا تأتي له من خلال اللفظ وحده وهي تختلف عن الاستعارة في كونها«لا تنافي إرادة الحقيقة بلفظها، فلا يمتنع في قولك: فلان طويل النجاد، أن تريد طول نجاده، من غير تأوّيل مع إرادة طول قامته»[3]، فالكناية طريق من طرق العدول عن الأصل اللغوي، والتأويل فيها لا يختلف عن سابقتها من حيث ارتباطها بالمعنى الباطني الخفي الذي يتصل بالمرسِل والمستقبِل والمقام ككل؛ أي الإنطلاق من السّياق لفهم دلالات الألفاظ والتراكيب، أما علم البديع فبعض فنونه أكثر حاجة إلى التأويل من غيرها «ولعل التقابل والجناس والمشاكلة والتضمين...هي التي تجعل من العمل، عملا إبداعياً، لأنها تمثل الانحراف الحقيقي عن المألوف في استخدام اللغة عند الإنسان... لأن التأويل في حقيقته مرتبط وثيق الارتباط بالألفاظ باعتبارها منجمًا للمعاني».[4]

[1]– أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص233.

[2]– أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص 235.

[3]–السكّاكي، مفتاح العلوم، ص403.

[4]– أسماء سعود الإدهام الخطاب، البديع والتأويل، قراءة بلاغية ،مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد1، المجلد14، 2008، ص181.

فعلوم البلاغة تعد مجالاً خصبًا للتأويل لأن البلاغة تقوم في الأصل على الانحراف والخروج عن المألوف في استخدام اللغة فهي تسعى إلى الكشف عن بنية الخطاب لإخراجه من الجمود وإكسابه بنى ودلالات جديدة ، فتتيح إمكانية التأويل

3-التأويل عند الغرب:

3-1-الهرمينوطيقا: المصطلح والدلالة

قابل بعض الدارسين المحدثين مصطلح التأويل، بالمصطلح الفرنسي" **Herméneutique**"« وهي في أصلها اللاتيني"**Herméneutiké**" ؛**أي** فن التأويل، وفي اشتقاقاتها الأصلية جاءت من لفظ "**Herminia**" من هرمس "**Hormés**"، الإله الوسط بين الناس والإلهة، يفسّر لهم ويشرح المُرمّز ويفك الطلاسم»[1] فكافة دلالات هذا المصطلح متقاربة تصبُّ في الإيضاح والكشف والبيان.

أما في الدراسات العربية المعاصرة فنجد تباين في المصطلحات، فهذا محمد شوقي الزين يجعل، "فن التأويل" لترجمة كلمة "**Herméneutique**" تميزا لها عن "التأويل" بمعنى"**Interprétation**" ويضيف قائلا « إذ الملاحظ أن البعض يفضّل تعريبها بـ "علم التأويل"، ويفضل البعض الآخر تعريفها بـ "التأويلية" أو أيضا "الهيرمينوطيقا».[2]

ونجد عادل مصطفى قد جعل «الهيرمينوطيقا(نظرية التأويل) هي المبحث الخاص بدراسة عمليات الفهم، وبخاصة فيما يتعلق بتأويل النصوص».[3]

---

[1]– بومدين بوزيد، الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شلير ماخروديلتاي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص13.

[2]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002، ص29.

[3]– عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية النشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 2007 ص90، وينظر أيضا: Paul Ricoeur, Herméneutics and the Human Sciences, tr John B.Thom , Combridge University Press,1992, P.42.

أما نصر حامد أبو زيد فقد جعل هذا المصطلح مقابلا لـ "نظرية التفسير"، لتمييزه عن التفسير الذي يشير إليه مصطلح **Exegesis**.[1]

كما نجد أيضا عمارة ناصر يستخدم تارة مصطلح التأويل وتارة مصطلح الهيرميوطيقا وتارة أخرى مصطلح التأويلية دونما تمايّز بينها.[2]

«إذًا ما يثير السؤال هو الارتباك العربي والغربي معًا في تعريف الهيرمينوطيقا لتمييزها عن غيرها من الممارسات فهي تظهر أحيانا بأنها مرادفة للفهم، وأحيانا أخرى مرادفة للتفسير، وأحيانا مرادفة لفعل التأويل».[3]

والهيرمينوطيقا **Herminertics** أو «التأويلية إذن مصطلح قديم كان يشير في بداية استخدامه إلى مجموعة القواعد والمعايير النظرية التي يجب على المفسر أن يتبعها لفهم النص الديني وشرحه وتأويله».[4]

وقد« أفضى الخوض في تأويل الكتاب المقدّس في تاريخ الثقافة الأوربية إلى بلورة نظرية التأويل ـالهريمنيوطيقاـ التي تم نقلها من مجال دراسة النصوص الدينية إلى مجال دراسة النصوص الأدبية».[5]

إن الحديث عن الهيرمينوطيقا يقودنا إلى قدم الحضارات الإنسانية، لهذا لا نريد أن نسهب في التأصيل لها في مراحلها التأسيسية عبر العصور والتي تعود إلى مدارس قديمة جدًا كالهرمسية والغنوصية، فذلك يجعلنا نغوص في أطروحات فلسفية قديمة ويبعدنا عن

---

[1]– نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط8، 2008، ص13.

[2]– عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 29.

[3]– منصور آمال، إستراتيجية التأويل عند أدونيس ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012 ، ص10.

[4]– نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط8، 2008، ص173.

[5]– نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط5، 2006، ص112.

فكرة التأويل المُراد تقريبها، لهذا سنكتفي بعرض الهيرمينوطيقا منذ أصبحت فنا أو علما للتفسير، عند بعض أعلامها، فالهيرمينوطيقا استخدمت كمفهوم ومصطلح من طرف **دانهاور**Dannhaur (1603–1665) في محاضراته عن الهيرمينوطيقا العامة سنة 1654، وقد كان هدفه تبيان أن كل المعارف والعلوم، إنّما قاعدتها التأويل، بمعنى تفسير منهجي ووجيه للأشياء والتصورات[1]،فقد اعتبرت الهيرمينوطيقا قاعدة كل العلوم، بهدف تبيان دلالة الأشياء وإزاحة الغموض والإبهام.

واتسع مفهوم الهيرمينوطيقا في عصر التنوير مع **كلادينوس**Chladénius (1710–1759) فهو يعتبر أن الهيرمينوطيقا هي فن التفسير وأنه يمكن من خلال التأويل أن نصل إلى المعنى القطعي والنهائي الذي يريده المؤلف، ويهدف التأويل إلى الكشف عن هذا المعنى المراد [2]«فكلادينيوس لا يعتبر التأويل عملية استقرائية، بل عملية أقرب إلى الاستنباط؛ أي استنباط شيء من النص باستخدام مجموعة من القواعد»[3]، فبالنسبة له فإنّ بيان غرض النص وفعل القراءة هو السّعي لتحصيل "الفهم الكامل"، فقد كانت اهتماماته منصبَّة على الدراسة النظرية في تفسير النصوص واعتبارها عِلمًا مستقلا بحدّ ذاته، أكثر قربا إلى الفلسفة منه إلى اللاهوت.[4]

ومع هذه التطورات والمستجدات أصبحت الهيرمينوطيقا علم علامات عند **مِيير** MEIER (1718–1777) حيث اعتبر كل العالم عبارة عن علامات علينا فكّها بالتأويل

---

[1]– محمد شوقي الزين، مدخل إلى تاريخ التأويل(الهيرمينوطيقا)، التسامح، مجلة فصلية فكرية إسلامية، العدد7، 2004، 20:00، WWW-Tasamoh.com 16/03/2015

[2]– صفدر إلهي راد، الهيرمينوطيقا منشأ المصطلح ومعناه واستعمالاته في الحضارات الإنسانية المختلفة،تر حسنين الجمال،المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، ط1، 2019، ص17.

[3]– عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية النشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 2007 ص90.

[4]– دافيد جاسبير، مقدمة في الهيرمينوطيقا، تر:وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص95.

أوفن القراءة والهيرمينوطيقا بالمعنى العام عنده هي:« علم قواعد الملاحظة لمعرفة الدلالات انطلاقا من علاماتها».[1]

فالهيرمينوطيقا عند **كلادينيوس** Chladénius **وميير** MEIER تقترب من النقد، فهذا الأخير له خاصية التقييم والتشخيص ليعقبه نشاط الهيرمينوطيقا في التفسير والفهم، بتعبير آخر ينصب اهتمام النقد على الشكل والمبنى، بينما تهتم الهيرمينوطيقا بالمضمون والمعنى.[2]

ومن هنا يمكن القول أن مع هذا العصر بدأ يتبلور مفهوم جديد للهيرمينوطيقا ويهتم بالبحث عن وضع قواعد للتأويل، وكانت النتيجة أنه من الممكن الوصول إلى تفسير صحيح وكامل، إذا اتّبعنا قواعد سديدة، من هنا اعتُبرت الهيرمينوطيقا فنا تِقنيًا ضروريا للدراسات التي تعتمد على تأويل النصوص وسوف نبين فيما يلي سيرورة التحولات التاريخية للهيرمينوطيقا.

3-2-التأويلية الرومنسية: شلايرماخرSchleiermacher ودلتايDilthey:

«يمثل المفكِّر الألماني **شلايرماخر**(Schleiermacher)**(1768-1843)** الموقف الكلاسيكي للهيرمينوطيقا، ويعود إليه الفضل في نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون علمًا أو فنًا لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص».[3]

والفهم عند شلاير ماخر(Schleiermacher) هو عملية إعادة معايشة للعمليات الذهنية لمؤلف النص، فهي عكس التأليف فهو بذلك يعلن عن هدفه الأساسي وهو

[1]- بومدين بوزيد، الفهم والنص، ص71.

[2]- محمد شوقي الزين، مدخل إلى تاريخ التأويلWWW-Tasamoh.com 16/03/2015

[3]- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص20.

تأسيس هيرمينوطيقا عامة بوصفهما فن الفهم[1]، فالمتحدث أو المؤلف يبني جملة، وعلى المستمع أن يَنْفُذَ إلى داخل بناء الجملة وبناء الفكرة، وبذلك يتكوَّن التأويل من لحظتين متفاعلتين: اللحظة اللغوية واللحظة السيكولوجية[2] فالتأويل اللغوي أو النحوي يتناول النص انطلاقا من دلالة الكلمات والجمل التي تركبه، والتأويل السيكولوجي الذي يعتمد على حياة المؤلف الفكرية والدوافع والحوافز التي دفعته للكتابة، والسياق التاريخي للنص، وهو يرمي بذلك إلى إعادة معايشة العمليات الذهنية للمؤلف، «وكلا الجانبين– في رأي شلاير ماخر–صالحان كنقطة بداية لفهم النص، فمهمة الهيرمينوطيقا هي فهم النص كما فهمه مؤلفه، بل حتى أحسن مما فهمه مبدعه، ورغم تسويته بين الجانبين من حيث صلاحيتهما كنقطة بداية لفهم النص، فإنه يعود ليلمِّح إلى أن البدء بالمستوى اللغوي هو البداية الطبيعية، وهذا يقود إلى مفهوم "الدائرة التأويلية"».[3] أو**الدائرة الهيرمينوطيقية** وهي عبارة عن وضعية تفاعلية مستمرة بين أجزاء النص الخاصة وبين كُليّتة الكاملة[4]، فالكل يأخذ معناه من الجزء، وهذا لا يمكن فهمه إلا من خلال الكل؛[5] فالأجزاء المفردة تُكَوِّن الدائرة الكليَّة وتحدّدها، فالجملة على سبيل المثال هي وحدة كليّة، ونحن نفهم معنى الكلمة المفردة داخل الجملة بإحالتها إلى الجملة الكليّة، والجملة بدورها يعتمد معناها الكلي على معنى كلماتها المفردة، وخلال هذا التفاعل الجدلي بين الكل والجزء يمنح كلّ منهما الآخر معناه ومغزاه فالفهم إذن عملية دائرية والمعنى لا ينهض إلا داخل هذه "الدائرة".[6]

---

[1]– عادل مصطفى، فهم الفهم، ص97.

[2]– م.ن/ص99.

[3]– نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص22.

[4]– م ن/ ص122.

[5]– بومدين بوزيد ،الفهم والنص، ص119.

[6]– عادل مصطفى، فهم الفهم، ص100.

من هنا يمكن القول أن إسهامات شلاير ماخر(Schleiermacher) شكَّلت مُنعطفا مُهمًا في تطوَّر الهيرمينوطيقا، فقد جعل التأويلية علمًا يؤسس لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص، غير أنه «من جانب آخر يرى أن نظرية التأويل–رغم كل التقدم الذي أصابته– ما تزال بعيدة عن أن تكون فنًا مكتملاً»[1]

ومهما يكن؛ فإن شلاير ماخر يعد بحق أبًا للتأويلية الحديثة، فقد حملت بصمته جميع النظريات التأويلية العامة في ذلك العصر وعلى رأسها :

نظرية ديلتاي[2] Dilthey **(1833–1911)** الذي عدّ الهيرمينوطيقا، أساس لكل العلوم الروحية[3]، «فهي القاعدة الأساسية للعلوم الإنسانية أو علوم الفكر والمفتاح الهام الذي لا يمكن الاستغناء عنه ليس فقط في فهم النص المكتوب وإنّما أيضا النصوص المرئية المتمثلة في شبكة العلاقات الفردية والممارسات الاجتماعية والتُحف الفنية»[4] وقد ركّز جهوده على مفهوم التجربة، وميَّز بين نوعين منها:

- **التجربة المعاشة:** التي استعملها في وصف علوم الفكر أو العلوم الإنسانية.
- **التجربة العلمية:** والتي تخص علوم الطبيعة.[5]

وعليه تحددت مهمة التأويلية الحديثة من خلال روادها شلاير ماخر ودلتاي في تأسيس تأويل عام يتحكَّم بالتأويلات الخاصة بناءًا على منهجية تنقل الفهم المشروط

[1]– نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص22،23.

[2]– م.ن/ ص112.

[3]– بومدين بوزيد، المرجع السابق، ص94.

[4]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص32.

[5]– م.ن/ص34.

بخصوصية النصوص إلى شروط عامة لتأويل النصوص.[1] علَّمانا أن نعتبر النصوص والوثائق والآثار كتعابير عن الحياة مثبتة بواسطة الكتابة.[2]

3-3-التأويل الوجودي والتأويل الفني:هيدجر(Heideigger) وغادامير (Gadamer):

3-3-1- التأويل الوجودي:

« يُقيم مارتن هدجرHeideigger **(1889-1976)** الهيرمينوطيقا على أساس فلسفي، أو يقيم الفلسفة على أساس هيرمينوطيقي، وكلا العبارتين صحيح طالما أن الفلسفة هي فهم الوجود».[3] فتأويل النص وفهمه هو تأويل وفهم للوجود، مما يجعل الهيرمينوطيقا طريقا للبحث عن المتاهات.[4]وبذلك فالفهم والتأويل ملازمان لماهيّة الإنسان، والفهم عند هيدغر هو قدرة المرء على إدراك ممكنات وجوده ضمن سياق العالم الحياتي الذي وُجد فيه[5]، وبالتالي فهيدجر يرفض التعامل مع العمل الفني باعتباره شيئا لا علاقة له بالعالم، ولكنه من جانب آخر يؤمن بأن العمل الفني يستقل بنفسه.[6]

لقد طوَّر هيدجر العملية التأويلية واستطاع أن يحددها في ثلاث مراحل هامة ومتتابعة وهي: التملّك القبلي"الفهم" والنظر القبلي"التفسير" والتصور القبلي"التأكيد" و تشكّل هذه المراحل حلقة دائرية تأويلية متصلة ببعضها البعض، فالتأويل في نظر

---

[1]- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، ص70.

[2]- نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة، تونس، ط1، 1998، ص52.

[3]- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص30.

[4]- عمارة ناصر، المرجع السابق، ص71.

[5]- عادل مصطفى، فهم الفهم، ص222.

[6]- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص34.

هيدجر يبدأ بشروحات مسبقة أو توقعات قبلية، تستبدل أثناء العملية التأويلية بتوقعات أخرى حتى تصل الذات إلى الشروحات ثم المعاني الأكثر صدقا".[1]

3-3-2- التأويل الفني:

يعد كتاب **هانز جورج غادامير** Gadamer **(1900-2002)** "الحقيقة والمنهج" ثورة ابستمولوجية في قضايا التأويل المعاصر والذي يعالج المحاور الكبرى والمتمثلة في الفن واللغة والتاريخ، ويُميِّز غادامير بين نوعين من الفهم:

- الفهم الجوهري وهو فهم محتوى الحقيقة (التي تتكشف بقراءة النص).
- الفهم القصدي: وهو فهم أهداف ومقاصد المؤلف.[2]

إنَّ فهم النصوص وتأويلها ليس مجرد مسألة تخصّ العلم، بل هما يخصَّان التجربة الإنسانية للعالم عمومًا.[3]

فمشكلة التأويلية في بدايتها التاريخية ليس مشكلة منهج على الإطلاق، وهي لا تعنى بمنهج للفن بواسطته تخضع النصوص لبحث علمي مثل جميع موضوعات التجربة الأخرى[4]، فمحاولة غادامير تسعى لفهم العلوم الإنسانية على حقيقتها بصرف النظر عن المنهج؛ إذْ المنهج لا ينتج في النهاية إلا ما يبحث عنه وهيرمينوطيقية غادامير تتجاوز إطار المنهج لتحليل عملية الفهم نفسها.[5] وينتقل غادامير من "المنهج" إلى "الحقيقة" لأن

---

[1]- أمال منصور، إستراتيجية التأويل عند أدونيس، ص38.

[2]- محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص37.

[3]- هانز جورج غادمير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسين ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 2007، ص27.

[4]- هانز جورج غادمير، الحقيقة والمنهج ، ص27. وينظر أيضا: H.G.Gadameer, Vérité et méthode, les grandes ligne d'une herméneutique philosophique,edit, p. Frochon, JGrondin, G, Merlio, Seuil, Paris,1996,p11.

[5]- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات، ص29.

علاقة القارئ بالأثر الفني أو الأدبي أو الفلسفي هي علاقة بالحقيقة[1] ويتناول غادامير مفهوم الخبرة المُعاشة من حيث هو مفهوم هام لتمييز الظاهرة الإنسانية عن الظاهرة الطبيعية[2]، فالخبرة" عند غادامير تشير إلى تراكم فهم غير مموضع وغير قابل للموضعة، فالخبرة المعيشة عنده تعني ما تكتسبه الذات من قدرة على الفهم[3]، ويقر غادامير بفاعلية التاريخ المؤثرة باعتباره عنصرا في الفهم ذاته، فإسقاط أفق تاريخي هو مظاهر من مظاهر عملية الفهم[4]، وبالتالي يمكن القول أن غادامير(Gadamer) قد أعاد الاعتبار للفهم التاريخي الذي همّشته التأويلية الرومنسية «فكل فهم أو تأويل يتّجه من القارئ إلى المقروء يؤطره عامل اللغة والتاريخ ، ليس كعائق إبستمولوجي للفهم، وإنما كتوجيه منهجي يُنير السبيل الذي يسلكه الوعي في رصد موضوعاته»[5]، وفضلا عن بنية الفهم والتقائه بالتاريخ يطرح غادامير مسألة "الحوار" كبعد أساسي في فاعلية الفهم.[6] «فالنص يسأل المفسِّر والمفسِّر يسأل النص، هذه هي مهمة الهيرمينوطيقا، أن تُخرج النص من غُربته التي يجد نفسه فيها، من حيث هو شكل ثابت مكتوب، وتَرُدَّه إلى الحاضر الحيّ للحوار الذي يتقوَّم على السؤال والجواب».[7]

كانت التأويلية الرومنسية وما بعدها تقسّم التأويلية إلى القدرة على الفهم(الفهم) والقدرة على التفسير(التأويل)، غير أنّ غادامير(Gadamer) أضاف عنصرًا ثالثا؛ ألا هو "التطبيق" يقول غادامير:« وهكذا ننقاد إلى خطوة أبعد من التأويلية الرومنسية بأن لا نُعِد الفهم والتأويل مكوِّنين لعملية موحَّدة فقط، بل إن التطبيق عنصر ثالث يشترك معهما في

---

[1]– محمد شوقي الزين،المرجع السابق، ص38.

[4]– H.G.Gadamer, Ibid ,p82,83

[3]– عادل مصطفى، فهم الفهم، ص327.

[4]–هانز جورج غادمير، المرجع السابق، ص417.

[5]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص39.

[6]– م ن/ ص40.

[7]– عادل مصطفى، فهم الفهم، ص333.

ذلك»[1]، ويعد غادامير(Gadamer) الفن من أخصب المجالات التي تتكشف فيها الحقيقة لأنه خبرة يقال لنا فيها شيء ما يقتضي الفهم والتفسير، والآثار الفنية ما هي إلا انعكاس وتعبير عن الحقيقة الإنسانية[2]، فالعمل الفني لا يُنظر إليه بوصفه شكلا نقيًا خاضعًا لأحكام التذوق ، وإنما بوصفه تجربة تقوم على فهم النص لا على فهم المؤلف، فلا ذاتية المؤلف ولا ذاتية القارئ هي النقطة المرجعية الحقيقية.[3]

ويَعتَبِر غادامير(Gadamer) «التأويل إعادة إبداع، ولكنه ليس إعادة إبداع لفعل الإبداع، وإنما للعمل الإبداعي الذي يجب أن يُمثَّل بصورة منسجمة مع المعنى الذي يجده المؤول فيه».[4]

3-4- ريكور(Ricoeur) و إيكو(Eco)، انفتاح النص وحدود التأويل:

3-4-1-انفتاح النص:

قدم ريكور(Ricoeur)(**1932-2005**) تطويرًا مُهمًا لمفهوم(الهيرومينوطيقا)، فبعد أن كان التأويل محصورًا في قراءة الكتب المقدسة واللاهوت فقد أصبح بفضله وبفضل مفكري الهيرمينوطيقا المعاصرين، نظرية في علم القراءة« فقد حاول إقامة الهيرمينوطيقا علمًا لتفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعي صلب»[5]، فإذا بدا كلٌ من هيدجر (Heideigger) وغادامير(Gadamer)، يحرّفان الهيرمينوطيقا وينقلانها من تفسير النصوص إلى أسئلة الفلسفة واللغة والوجود، فإن ريكور(Ricoeur) يعيدنا مباشرة إلى قضايا تفسير النص الأساسية[6]، فمهمة الهيرمينوطيقا حسبه هي: البحث داخل النص

---

[6]-H.G.Gadamer, Vérité et méthode, P330.

[7]-Ibid, P105.

[3]- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص312.

[4]-هانز جورج غادمير، الحقيقة والمنهج، ص194.

[5]- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص44.

[6]- دافيد جاسبير، مقدمة في الهيرمينوطيقا، ص154.

نفسه عن الديناميّة الداخلية الكامنة وراء تبنيُن العمل الأدبي، وعن قدرة هذا الأخير على قذف نفسه خارج ذاته وتوليد عالمًا ممكنا يكون فعلا هو (شيء النص) اللامحدود، « إنَّ الديناميّة الداخلية والانقذاف الخارجي يكوّنان ما أُسمّيه عمل النص ومن مهمة الهيرمينوطيقا أن تُعيد تشييد هذا العمل المزدوج للنص»[1]، فالكتابة تقوم بتثبيت الدلالات التي في الوجود، وهي وحدها يُمكنها أن تُحيل إلى عالم ليس هنا بين المتخاطبين، إلى العالم الذي هو عالم النص، والذي مع ذلك ليس في النص.[2]

ويبحث بور يكور(Ricoeur) في ثنائية الفهم والتفسير في التأويلية وفي طرحه لهاته الإشكالية يبدأ بعرض رؤية سابقيه، فالفهم والتفسير في التأويلية الرومنسية ينتميان إلى ميدانيين مختلفين من الواقع حيث يجد التفسير ميدان تطبيقه في العلوم الطبيعية، وفي المقابل يجد الفهم ميدان تطبيقه الأصيل في العلوم الإنسانية والتأويل عندهم حالة خاصة من حالات الفهم، ويمكن أن يظهر بوصفه مجرّد مقاطعة للاستيعاب أو الفهم[3]، وهنا يخالفهم ريكور في أن القراءة لا تسعى إلى فهم الكاتب ولا إلى فهم عمله من خلاله لأنه بعيدًا عن متناول أيدينا، فلا علاقة للقراءة بمقصدية المؤلف، ومهمة القارئ تنحصر في مبادلة النص عن عالم النص[4]، ويعتقد ريكور(Ricoeur) بإمكان اعتماد التحليل البنيوي للنص كنوع من القراءة الأولية[5] ثم نردف هذه القراءة بقراءة ثانية تنقلنا مِن علم دلالة السطوح إلى عِلم دلالة الأعماق، على اعتبار أن النص عالمًا مفتوحًا على شيء آخر، ومهمة التأويل كشف هذا الشيء الآخر.

---

[1]– بول ريكور، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر: محمد براءة وحسان بورقية، دار عين للدراسات والبحوث القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص25، وينظر أيضا:

[2]- Paul Ricoeur, Lectures3 ,Aux frantiére de la philosophie,Seuil,paris,1994,p286.

.

[3]– بول ريكور، نظرية التأويل، ص120،119.

[4]– م.ن/ص122.

[5]– م.ن/ص130.

فبهذه القراءة التأويلية يمكن القول أن النص قد استعاد حركته الإحالية وهنا تكون علاقة الفهم بالمؤلف والسياق أقل مما هي عليه في العادة لأنه يريد الإمساك بقضايا العالم التي تنفتح عليها إحالة النص، وفهم النص يعني متابعة حركته من المغزى إلى الإحالة.[1]

4-3-2- حدود التأويل:

يقدّم أمبرتو إيكو(Eco) مساهمة فاعلة في نظرية التأويل، فقد أصبح تأويل النصوص يستند إلى نظرية ترتكز على وضع حدود التأويل، «وينطلق إيكو(Eco) من مسلّمة للحديث عن الأثر المفتوح تتمثل في كون العمل الفني عبارة عن رسالة يكتنفها الغموض أصلا... فإيكو لا يفهم الأثر على أنه مغلق جوهريا، بل يفهمه على أنه انفتاح تأويلي قائم على دورة التواصل بين الكاتب والمتلقي»،[2]ويقصد بالعمل المفتوح العمل الفني الذي يشارك القارئ في إنتاجه من خلال الفهم والتأويل، ويمكن أن تصنف مساهمات إيكو النقدية ضمن نظريات جماليات القراءة والتلقّي ونظريات استجابة القارئ التي تمنح القارئ حرية أكبر في تفسير وتأويل النصوص الإبداعية.[3]

فهو يبحث عن إجراءات تَعصِم المؤول والعملية التأويلية من الإفراط الذي يجعل النص مسرحًا لمختلف صنوف التجارب، وهو الأمر الذي دفعه إلى وضع مقاييس موضوعية تمكّن من تمييز التأويلات المناسبة، لذلك عمد إلى وضع معيارين للحد من حرية القارئ في تفسير وتأويل النصوص وهما:

---

[1]– بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص140،139.

[2]– وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل قراءة في مشروع امبرتوا إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص23 ،24.

[3]- يُنظر: عبد النعم عجب الفيا، من التفكيك إلى التأويل، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2017 ، ص171.

-الانطلاق من المعنى الحرفي للنص واحترامه.

-الاحتكام إلى التماسك الداخلي للنص.[1]

كلّ ذلك دفاعًا عن التأويل ضد استعمال النصوص[2]، فإيكو لم يقل بانغلاق النص أو بضرورة ارتباط فعل التأويل بمقاصد صاحب النص، بل يعتقد بأنَّ نصًا مفتوحًا يبقى نصًا، وهو يحتمل قراءات شتى غير منتهية[3]، ففي ظل هذا الفهم راح إيكو(Eco) يدعِّم الكثير من النظريات التأويلية التي ساهمت في إعادة الاعتبار لدور القارئ في بناء وفهم وتأويل النص حيث لا يصبح بناءً مغلقا أو بابًا موصدًا له مفتاح واحد يفك رتاجه، بل أصبح عالمًا مليئًا بالأسرار والطبقات التأويلية، يدعو القارئ كي يفتق أنسجته المعقّدة ويرتق تصدّعاته تفككاته.[4]

كان هذا عرضًا مختصرًا لتطور الهيرمينوطيقا في الثقافة الغربية، فقد ارتبط المصطلح في بداياته بالنص الديني، غير أن أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر شهد انعطافا فاصلا في تطور الهيرمينوطيقا على يد عدد من المفكرين أدى إلى إرساء قواعد لفهم النص الديني، وبداية اتّساع المفهوم ليشتمل عمليات التأويل المعرفية، فإذا كان مثلا شلاير ماخر(Schleiermacher) عدّ الهيرمينوطيقا فن يصوغ قوانين وقواعد تعصِمنا من سوء الفهم، ودلتاي (Dilthey) ركّز على تجربة الحياة وعلى دور المفسِّر في عملية الفهم، وغادامير(Gadamer) الذي أسَّس عملية الفهم على أساس وجودي وأقام الهيرمينوطيقا على أساس جدلي غير مهتم بالمنهج، فإن مفكري الهيرمينوطيقا المعاصرين قد أولوْا اهتمامهم لإقامة الهيرمينوطيقا باعتبارها علم لتفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعي.

---

[1]- عبد النعم عجب الفيا، المرجع السابق، ص189.

[2]- عبد الغني بارة، استعمال النصوص وحدود التأويل، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد01، 2009، ص167.

[3]- م. ن/ ص167.

[4]- وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، ص128.

ثالثا: تأويل النص الشعري:

النص الرفيع يتجلى تميّزه في انفتاحه على عديد القراءات التي تتولّد عنها مختلف الدلالات، فهو في نشأته قد وضعه مرسله على هيئة تسوّغ كثيرا من المعاني، فإذا تحددت دلالاته انتهت قراءاته ونفذ ثراؤه، والنقد قراءة مستمرة، تتجاوز الظاهر المباشر، وتغوص في كيان النص؛ وتسبر أغواره، لاستنباط تفرده، واستجلاء خصائصه ومميّزاته وكشف معانيه الخفية التي تثري المعرفة الإنسانية.[1]

إن أبرز ما اتصفت به البنيوية أنها تنظر إلى العمل الأدبي على أنه كل متكامل غير قابل للتجزئة، يتألف من عناصر مختلفة تقوم بينها علاقات ووشائج قوية، تؤدي إلى وحدة العمل الفني، وعند دراسة أي عنصر من هذه العناصر لا تتناوله بوصفه شكلا مستقلا قائما بذاته، بل لكونه وحدة منصهرة في البنية الكلية للعمل الفني والبنيوية بعدّها منهجا نقديا تبحث في القوانين والأنساق الداخلية للعمل الفني وتعامل النص بعدّه عالما مغلقا على نفسه وتستبعد أي شيء يقع خارجه ولا تقبل أي إضافات أو تأويلات تأتيه من الخارج[2]، والقارئ يقوم بتحليل مستويات النص المختلفة ليصل إلى النظام الذي يحكم بنية النص الداخلية، فجعلها للنص منغلقا في وجه كل التأويلات التي تعطيه أبعادا اجتماعية أو نفسية وإخراجها للعمل الأدبي من دائرة الزمان وهو مالا يتلاءم وطبيعة النص إضافة إلى ما نادى به رولان بارت (Barthes) في قوله "موت المؤلف" ويعني إلغاء شخصية الكاتب لكي يتولّد المعنى بعيدا عن كل المؤثرات الخارجية مما جعل البنيويين يعيدون النظر في مواقفهم ومنهجهم الذي خرجت من رحمه مناهج نقدية عديدة كالأسلوبية والسيميائية والتفكيكية بالإضافة إلى الألسنية، التي هي عماد هذه المناهج النقدية جميعا،

[1]- محمد خان، التأويل مفهومه وضوابطه، ص9.

[2]– محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، فلسطين، ط1، 2000، ص41.

وكثير من النقاد آمنوا فيما بعد بالبنيوية وبغيرها من المذاهب النقدية الحداثية مما جعلهم يزاوجون في ممارساتهم النقدية بين أكثر من منهج[1]، وقبل الحكم بمدى صحة مقولة "بارت" هذه، لابد لنا من وضعها في سياقها التاريخي؛ فالمناهج السابقة عليه كانت منصبّة أساسا على المبدع في تفسير وفهم العمل الأدبي أو الفني رغم أنّه أحد عناصر العملية الإبداعية فقط (المبدع، المتلقي، العمل الأدبي)، وظلّت تلك النظرة للعمل على أنه وليد كاتبه وانعكاس لحياته وثقافته وعالمه الخاص، مسيطرة لمقاربة النص، فبارت رأى أنّه في حال اعتمادنا على هذا النقد الكلاسيكي سنجد أنفسنا عوضًا عن الغوص في النص وجمالياته، منهمكين في تلمس شخصية المبدع وتاريخه وأذواقه ودوافعه، والتي يمكن اكتشافها وتتبعها داخل عمله، وهذا سيفقد العمل الأدبي تعدّده ويجهض إمكاناته التأويلية، ويحوّله إلى بنية منغلقة، هذا هو السياق التاريخي الذي دفع "بارت" إلى القول بـ "موت المؤلف"، وجعله عرضة لانتقادات كثيرة، لتقديسه للنص على حساب المؤلف والقارئ، لأنّه لايمكن بحال من الأحوال تجاوز المؤلف والسياق الثقافي والاجتماعي للنص؛ لأنّ ذلك يفقد النص شاعريته ويصعّب من عملية تحليله وتذوقه الفني، فمقتضيات تمام العملية الإبداعية وجود صلة بين المؤلف والنص والقارئ ليمارس القارئ خبرته في إعادة بناء النص، ولكن رغم كل ما وجه له من انتقادات إلا أنّه لا يمكن إنكار دوره في دفع عجلة النقد الأدبي خطوات متقدمة.

وقد اسثمرت نتائج مقولة بارت في صياغة نظريات أخرى، فبول ريكور (Ricoeur) يفضل البنيوية بوصفها نمطا كليا من التفكير يستوعب–نظريا–مسلمات السيمياء، وحاصل كلامه أنّ التأويل لايتوقف عند التحليل والكشف عن محرك حقيقي للمعنى، بل يسير إلى القراءة وضبط المعنى بما يساوي قراءة صحيحة ترجيحا لها عن غيرها، ويتوسل

[1]– محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 ، ص 9 ،10.

بالشرح والتفسير وكشف الالتباسات لتحقق القراءة درجة القبول عند الآخرين وهو بذلك يتفق مع إيزر(Iser) في مدارات القراءة عنده[1]،«فالنص أو الخطاب كبديل عن الإنسان أو التمثّل أو المدلول، لا يُحيل إلى شيء آخر سوى إلى ذاته محققا بذلك "مرجعيته الذاتية"، ويحيل دومًا إلى نفسه في سيرورة لا نهائية».[2] فهو ينطق من ذاته وصولا إلى تأويلاته المفتوحة،«وفهم النصوص يستدعي قبليا الانحناء إليها والتَّسرب إلى بواطنها والتَّكيف مع هواجسها ولا يتأتى ذلك إلا بواسطة التجريب والمعاناة مع المقروء»[3]، فتصبح العلاقة بين القارئ والنص علاقة معايشة تنطلق من تجربة القارئ وخبرته العلمية للتغلغل في أعماق النص وفك شفراته باستدعاء الآليات التي تنسجم مع أفق النص ذلك أن القارئ/ المؤول لا يخلق أدوات وآليات خارج ما يتطلبه النص.

«ومن هنا تبدو لنا القراءة باعتبارها فعلاً محققًا وفاعلية منتِجة لا تنهض على رؤية منهجية أحادية الجانب، بل تنطلق من إستراتيجية رئيسية قوامها "الفهم" وآليتها "التأويل" فالتأويل هو ممارسة في تلقي النص الشعري بهدف فتح مغالِيقه وفهم دلالاته»[4]. واعتماد الفهم إستراتيجية لقراءة النص الشعري يجعله مفتوحًا على تساؤلات لانهائية باعتباره «آلة تُنتج سلسلة من الاحتمالات اللامتناهية»[5]،وبالتالي فإن الفهم النهائي للنص الشعري يُعد أمرًا نسبيًا ما دامت التأويلات متعددة ومتباينة، يقول أمبرتو إيكو(Eco) :«كل نص يزعم أنه يحافظ على معنى واحد في مختلف أشكاله، ومهما تعددت الأوضاع وتباينت فهو نص محكوم عليه بالفشل؛ ذلك أنَّ النص في حقيقته هو حالة مستمرة من الإرجاع، وهو

---

[1]– أحمد مداس، النص والتأويل، ص104.

[2]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص182.

[3]– مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص91.

[4]– م ن/ ص39.

[5]– أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص124.

إرجاع المعنى وإحالته دومًا على معانٍ أخرى مغايرة، وكلّما أراد النّص أنْ يقول "هذا كذا وكذا" فإنه ينتج سلسلة غير منتهية من الإحالات مثل هذا ليس كذا».[1]

لقد جاءت نظرية التلقي ردَّ فعلٍ على النظريات النقدية السابقة التي أهملت دور النص والقارئ بوصفهما محورين أساسيين في المقاربة النقدية، وجاءت نظرية إيزر لتثبت أن الأدب يكتب من قِبَل المبدع لا لشيء إلا ليقرأ، حيث انصب الاهتمام على بؤرة القراءة وعلى المحورين الأساسيين: القارئ والنص، إذ إنّ كل قارئ يقوم بكتابة كل نص في كل قراءة، وتتجدد الكتابة كلما تجددت عملية القراءة وتعتبر هذه العملية هي الأساس الجوهري الذي تقوم عليه نظرية التلقي.[2]

فالقارئ لايكتفي بدور المتلقي فحسب بل يعد منتج أيضا، يقوم بإعادة إنتاج النص في مخيلته من خلال عملية القراءة فيضفي عليه ما يختزنه من تجارب وخبرات ويشاهد بعين الخيال ما يقرأه حتى يخيل له أحيانا أنه جزء من النص أو لربما يحس بأنه هو المعنى بما يقوله النص ودلالة النص قد لا تتحدد من قراءة واحدة لكن تتفاوت هذه الدلالة من قارئ لآخر حسب استعداد القارئ الواحد في كل مرة يعاود فيها القراءة، وهذا الدور الفاعل للقراءة حدا ببعض اتجاهات النقد الحداثي إلى القول بأن العملية الإبداعية لا تكتمل إلا بالقراءة[3]، ومن الباحثين من يربط التأويل «بثلاثة عناصر أساسية: المؤلف والخطاب والمؤول، مع الأول لا يساوي النص إلا معنى عيَّنه هو بنفسه لا ينبغي المؤول أن يفهم غيره ولا للنص أن يقول سواه، ومع الثاني(الخطاب) يتعلق التأويل بِبِنْيَتِهِ داخل جملة العلاقات التي تكوِّنه وتصرفه إلى معنى ما، وتؤدي موضوعية اللغة دور الموجه إلى ذلك المعنى، ومع الثالث(المؤول) تتحوَّل كل المفاهيم، إذ يتعيَّن عنده المعنى بناءً

[1]- Umberto Eco, les limites de l'interprétation Trad, Meriem Bouzaher, édit gresset, paris 2eme édit, 1992,p64.

[2]–سامية راجح و بشير تاوريريت، مستويات ومواصفات القراءة في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، العدد 14، 15 ، جانفي جوان 2014، ص114.

[3]-عبد المنعم عجب الفيا، من التفكيك إلى التأويل، ص 221.

على معطيات الخطاب واهتماماته»،[1] فالمؤلف لا يمتلك سلطة على المعاني التي يمكن أن تُكشف في أعماله ولا يستطيع توقّعها، ولن يُتاح لهذه الأعمال أن تبقى إلا إذا ظلّت مفتوحة أمام التغيّرات في الطريقة التي تفهم بها وتستخدم.[2]

إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فإن تحققه هو نتيجة تفاعل الاثنين، وفعالية القراءة تنتج من خلال وجود قطبين يمكن تسميتهما بالقطب الفني(artistic) والقطب الجمالي(esthétic): فالقطب الفني هو نص المؤلف والقطب الجمالي هو التحقق الذي يُنجزه القارئ، فالمعنى ناتج عن تفاعل النص والقارئ، القارئ حسب ما يقرره إيزر(Iser) إذ يرى أنّه من البديهي أن تكون القراءة شرطا ضروريا سابقا لكل عمليات التأويل، فمن الضروري أن نقرأ النص قبل أن نؤوله[3] ، إنّه القارئ الذي يمتلك موهبة فك الالتباس منظورًا إليه برؤية تأويلية تدعو إلى معانقة النصوص، ومحاورتها بثقة،[4]وهذا يعني أنّ هناك "نص المؤلف" و"نص القارئ" .

وعلى عكس هذا الاتجاه ينطلق هيرش(Hirsche) من زعم دلتاي(Dilthey) «أن القارئ يستطيع تحقيق تأويل موضوعي للمعنى الذي عبَّر عنه المؤلف وهو يرى أن النص يعني ما عناه المؤلف، ويمثل المعنى الذي يقصده المؤلف ما يريد المؤول إثباته إذا أراد تأويل النص على نحو صحيح».[5]وبناءً على هذه النظرية يمكن أن نسجل اعتراضا يتمثل في أنّ ما يقصده المؤلف لا يكون في أكثر الأحيان واضحًا، فتأويلنا لمعنى المؤلف والذي يقصده بوصفه معنى للنص يسبب تعددية بين التأويلات، التي تدَّعي كلٌ منها

[1]– يُنظر: أحمد مداس، النص والتأويل، ص90، نقلا عن: حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص80.

[2]– بول ب أرمسترونغ، القراءات المتصارعة، التنوُّع والمصداقية في التأويل، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص7.

[3]-Wolfgang Iser, L'acte de lecture,théorie de l'effe esthétique, Trad de l'allemand par Evelyne Szncer, Bruxelles, p Magdara 1985,p 46.

[4]– مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم ، ص90.

[5]– محمد خليف الحياني، التأويلية مقاربة وتطبيق، مشروع قراءة في شعر فاضل الغزاوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص81.

بقصدية المعنى، وتدخله في دوامة من المتاهات التي ترتكز على قصدية المؤلف أو قصدية القارئ.[1]

والمعنى كما يرى "إيزر" لا يمكن التوصل إليه من خارج النص، ولا عن طريق تجميعه مفاتيح نصية، وإنما المعنى يتحقق ويتم الوصول إليه بالتفاعل بين النص والقارئ وبالتالي فإن التفسير لا يستلزم معنى محددا في النص فما يهم إيزر هو مسألة كيف وتحت أي شروط يكون لنص ما مدلول عند قارئ ما[2]، فمهمة التأويل هي الفهم والتفسير والتطبيق والبحث عن الدلالة مما أدى إلى الاهتمام بالمؤول/القارئ في تفاعل التجربة الذاتية له مع التجربة الموضوعية للنص وهي كما يراها ريكور(Ricoeur) كامنة في فهم النص وليس فهم صاحب النص[3]، إن المعنى لم يعد مركز الاهتمام بل كيفيات إنتاجه وتولده ومن ثمّ يتعدى التأويل "لماذا" الموضوع الحاصل في الفهم إلى "كيف" الحاصلة في التفسير والشرح للإمساك بمفارقات معنى المؤلف والاستقلال الدلالي للنص وكلاهما يحصل في ذهن المؤول أثناء تفاعله مع الخطاب الشعري[4]، والمعنى لا يتأسس دفعة واحدة وبانسجام، ذلك أن هناك أوليات متعددة ومعقدة أهمها مستويات بناء المعنى ومواقع اللاتحديد، ويتّضح من هذا الرأي أن بناء المعنى يعتمد على أدوات متنوعة أهمها مستويات البناء (المستوى الأمامي والخلفي) وكذلك مواقع اللاتحديد والذات القارئة، فإيزر يرى أن هذه الأدوات تؤدي دورا كبيرا في إنتاج المعنى وبنائه، وأن العناصر التي تسهم في توليد المعنى تمتاز بالتنقل، إذ تنتقل من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي عن طريق الانتقاء والاختبار، وبالتالي يحصل التغيير في التركيب العام للنص[5]، وعلى القارئ

[1]– محمد خليف الحياني، التأويلية مقاربة وتطبيق، ص85.

[2]– سامية راجح و بشير تاوريريت، مستويات ومواصفات القراءة في الخطاب النقدي المعاصر، ص126.

[3]– أحمد مداس، النص والتأويل، ص106.

[4]– م ن، ص 108.

[5]– سامية راجح و بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 126.

ملء فجوات اللاتحديد في الخطاب الشعري ليقول ما أراد ويريد قوله في تلاحم مع اهتمامات المؤول ممثلة في فعل الملء ووصل أطرافه مما يصنع تكاملا تأويليا يكسبه صفة الاتساق والانسجام حتى وإن كان الوهم يلازمه وهذا منحى المهتمين بجماليات الاستجابة[1]، ونفهم من هذا أن الخطاب الشعري يتضمن دائما مواقع اللاتحديد أو فجوات يتتبعها القارئ ويملؤها ويستحضر الغائب فيها لبناء المعنى، وهذه العملية تحول القارئ إلى منتج وتجعل القراءة عملا إبداعيا.

فإذا كان عمل المؤلف يتجسد في نصّه، فإنّ النّص يُشكِّل نقطة انطلاق بالنسبة للقارئ/المؤول يجسِّد تجربته فيه، فعمله في حد ذاته يعد إبداعاً، وذلك بتفكيك العلاقات الموجودة في النص وملء للفراغات وبناء علاقات أخرى على أساسها من أجل الوقوف على معنى النص وقيمته وجماله، ويشكل المعنى بؤرة ينبثق منه التفاعل بين الشاعر والمؤول.

ومنه فإن التأويل هو ممارسة في تلقي النص الشعري بهدف فتح مغالقة وفهم دلالاته، أداته فتح جسور التواصل بين القارئ والمقروء وهذا ما دفع بعض النقاد إلى عدّ القراءة التأويلية التي غايتها الفهم بأنها القراءة أو آلية التلقي القادرة على انتظار المؤجل وفهم الملتبس وقبول المحتمل[2]، وعلى هذا نستطيع أن نؤكد أن التأويل هو الوجه الخفي والمعلن لكل محاولة نقدية، فهو يسير بالنص من المعاني الثابتة إلى المعاني اللانهائية عن طريق تقصّي البنيات التحتية الكامنة في النص، ما يجعل قراءة النص قراءة إبداعية متجددة ومغايرة ومنفتحة دلاليا.

[1]– أحمد مداس، النص والتأويل، ص 107.

[2]– مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم، ص39.

الفصل الأول:

تأويل العنوان في شعر أحمد بزيو

أولا: مفهوم العنوان وأهميته في تأويل الخطاب الشعري.

ثانيا: بنية العنوان في شعر "أحمد بزيو"

ثالثا: جماليات الانزياح وتأويله في عناوين" أحمد بزيو"

أولا: مفهوم العنوان وأهميته في تأويل الخطاب الشعري.

يحتل العنوان مكانةً هامةً في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة باعتباره من المفاتيح التي تقود إلى سبر أغوار النص وفك الكثير من طلاسمه، وعلى الرغم من قصر وحداته المعجميّة فإنّه يرتبط ارتباطا قويا بالنص لكونه يحمل دلالة النص في شكل مركَّز ومكثَّف وموجز، ما يجعله مموِّها أحيانا، ويؤدي إلى دلالات مختلفة لا تتضح إلا من خلال القراءة التأويلية، وهو بهذا يشكِّل مرحلة مهمة من مراحل القراءة حيث تبدأ منه عملية التأويل فيسهّل على المتلقي فهم محتوى النص.

1- العنوان لغة واصطلاحا:

وردت في المعاجم وحدتان معجميتان لكلمة "**عنوان**" هما: "**عَنَنَ**"و"**عنا**"، جاء في لسان العرب في مادة "**عَنَنَ**"عنَّ الشيء ويعنُّ عَنَنًا وعنونًا، ظهر أمامك وعنَّ يَعُنُّ عنًّا وعَنُوانًا، واعْتَنَ واعْتَنَّ ظهر واعترض.[1]

« وعَنَنْتُ الكتاب وأعْنَنْتُه لكذا أي عَرَضْتُهُ له وصرفتُه إليه، وعَنَّ الكتاب يَعُنُّه عنّاً وعنَّنَهُ كَعَنْونَهُ، وعَنونَتُه وعَلْونتُه بمعنى واحد مشتق من المعنى. وقال اللحياني: عَنَنْتُ الكتاب تَعْيِينًا وعَنَّيته تعْيِنَةً إذا عنونته ....وسُمي عنوانا لأنه يعُنُّ الكتاب من ناحيته، وأصله عنانٌّ، علما كثرت النونات قُلبت إحداها واوًا، ومَنْ قال عُلوانُ الكتاب جعل النون لامًا لأنه أخفُّ وأظهر من النون، ويقال الرجل الذي يعرض ولا يُصرِّح، قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته وأنشد:

ونَعْرِفُ فِي عُنْوَانِهَا بَعْضَ لَحْنِهَا وَفِي جَوْفِهَا صَمْعَاءُ تَحْكِي الدَّوَاهِيَا

قال **ابن بري**: العنوان الأثر، قال سوار بن المضرب:

وَحَاجَةٍ دونَ أُخْرَى قَدْ مَنَحْتُ بِهَا جَعَلْتُهَا لِلَّتِي أَخْفَيْتُ عُنْوَانا

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة"عنَنَ"، ص310 ،312.

قال: وكلما استدللت بشيء تُظهره على غيره فهو عنوان له، كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان –رضي الله عنه–:

ضحُّوا بِأَشْمَطَ عُنْوَانُ السُجُودِ به يُقَطِّعُ الليلَ تسبيحًا وقرآنًا

قال الليث: العلوان لغة غير جيدة، والعنوان بالضم هي اللغة الصحيحة، وقال أبو داود الرّواسي:

لمن طللٌ كَعُنْوانِ الكِتَابِ بِبَطْنِ أَوَاقَ أو قرنِ الذَّهَابَ؟

وقد يُكسر فيقال عِنْوَانٌ وعِيْنَانٌ.[1]

– أما مادة "**عنا**" فقد وردت في لسان العرب حاملة للدلالات الآتية:

عَنَتِ الأرْضُ بالنبات تعنو عُنُوًّا، وتعني أيضا، وأَعْنَتْهُ أظهرته، وَعُنَوْتُ الشيء أَخْرَجْتُهُ.

قال ذو الرِّمة:

وَلَمْ يَبْقَ بِالخَلْصَاءِ مِمَّا عَنَتْ بِهِ من الرَّطبِ إلا يَبْسُهَا وَهَجِيرُهَا

وَيُقَال: عَنَيْتُ فُلانا عنيا أي قصدتُه، ومن تعني بقولك ؛أي من تقصد...يُقال عَنَيْتُ فلانا أي قصدته.

وعنيت بالقول كذا أردتُ، ومعنى كل كلام ومعناتُه ومَعْنِيَتُهُ مقصده ....وعنوان الكتاب مشتق فيما مَعْنِيَتُهُ مقصِدُه.....وعنوان الكتاب: مشتق مما ذكروا من المعنى، عنوت الكتاب واعنُه، وأنشد يونس:

فطِنِ الكتابَ إذا أردْتَ جوابَه واعنُ الكتابَ لكي يُسَرَّ ويُكْتَماَ

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة"عنَنَ"، ص313.

قال ابن سيدة: العنوانُ والعِنوان سمة، وعَنْوَنَهُ عَنْوَنَةً وعِنْوَانًا وعَنَّاه كلاهما: وسمه بالعنوان، وقال أيضا: والعُنيانُ سمة الكتاب، وقد عنَّاه وأعناه، وعنونتُ الكتاب وعلونتُهُ...

يتضح مما سبق أنَّ مفردة "عنوان" تندرج ضمن مادتين لغويتين هما "عَنَنَ" "عنا"، وتحيل المادة الأولى إلى معاني: الظهور والاعتراض، في حيث نجد المادة الثانية الظهور والقصد والقصد والخروج ، فمعاني معنى كلمة "**عنوان**" تنصب كلها في الظهور والقصد، والسّمة (الكتاب)، والأثر.

أما **اصطلاحا:** فيُعد الناقد الفرنسي "جيرار جينت" من الرواد المهتمين ببحث العنوان باعتباره أهم العتبات النصِّية، غير أنه يستصعب تعريفه نظرا لتركيبته المعقَّدة والإشكاليات التي تنتاب هذه البنية اللغوية يقول:« إن تعريف العنوان –ربما أكثر من أي عنصر من عناصر النص الموازي– يطرح بعض الإشكاليات، وبالتالي يقتضي طاقة تحليلية كبيرة؛ حيث إنَّ الجهاز العنواني مثلما ندركه منذ عصر النهضة، هو غالبا، مجموعة من العناصر شبه المركبة غير الحقيقية، ومرتبطة بتعقيد لا يتعلق بالضبط بطولهما»[1] .

ويعد محمد فكري الجزار من المساهمين العرب الذين حاولوا وضع مفهوم للعنوان يقول:« العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يُعرف وبه يُتداول، يُشار به إليه، ويُدل به عليه، ويحمل وَسَمَ كِتابهِ، وفي الوقت نفسه يَسِمُه، العنوان–بإيجاز يناسب البداية–علامة ليست من الكتاب جُعِلت له، لكي تدل عليه».[2] ويظل العنوان–رغم اختزاله وقِصره– حاملا لاحتمالات دلالية متنوعة والتي لا تتَّضح إلا من خلال القراءة التأويلية.

[1]-Gérard Genette, Seils, Collection poétique aux Ed du Seuil, Paris,1987, p56.

نقلا عن: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007، ص76.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ص15.

« إنَّ العنونة فضلا عن كونها تتضمّن إعلاما مدلولها من حيث التسمية والتجنيس والتعيين والإعلان فإنها في الواقع تفتتح للخطاب كينونته أي موقعه في العالم فهي المنفذ الذي ينادي منه الكاتب على القارئ ليَلِج هذا العالم»[1].

لقد أصبح العنوان عتبة هامة من عتبات النص يولَج منه إلى العالم بصفته آلة لقراءة النص الشعري، وباعتبار هذا الأخير آلة لقراءة العنوان، فبين العنوان والنص علاقة تكاملية، فالنص الشعري يتكون من نصّين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءاتها، هما النص وعنوانه، أحدهما موجز مكشف، والأخر طويل.[2]

«ونصل في الأخير بعد كل ما ورد من تعاريف للعنوان إلى نتيجة مفادها أن العنوان علامة لغوية تعلو النص لتسِمه وتحدِّده، وتغري القارئ بقراءته، فلولا العناوين لظلَّت كثير من الكتب مكدّسة في رفوف المكاتب، فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه وانتشاره، وشهرة صاحبه، وكم من كتاب كان عنوانه وبالاً عليه وعلى صاحبه».[3]

لهذا فهو ليس زينةَ وزخرفاً يضاف إلى الخطاب، وإنما ليقود القارئ إلى تضاريس الخطاب المُلَغَّمَة بعتبة الغياب –غياب المؤلف– لأن الكتابة بما تتسم به من جمود وموت وعماء وانقطاع عن مصدرها، بحاجة إلى مؤشرات تضئ الطريق أمام القرَّاء إليها، لهذا لابد من مؤشرات –عناوين– تُدْرَك بها تضاريسها.[4]

---

[1]– خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص113.

[2]– عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جماعة غرداية، ع2، م7، 2014، ص90.

[3]–عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2010، ص45.

[4]– خالد حسين حسين، المرجع السابق، ص113.

2- أهمية العنوان:

يعدّ العنوان من أهم الأسس التي يرتكز عليها العمل الأدبي لما له من علاقة مباشرة بالنص المُعَنْوَن، فهو جزء لا يتجزأ من عملية إبداع الكاتب وفي عملية إنتاج القارئ للمعنى ودلالاته؛ فالقارئ يتوجه للنص وقد علقت في ذهنه إيحاءات العنوان ورموزِه التي تثير استفزازه فيقرأ النص ويربط دلالات العنوان بمكنوناته من خلال القراءة التأويلية.

«إن تحليل العنوان له أهمية كبيرة من حيث هو نص صغير يضم وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلاً لنص كبير، كثيراً ما يشبِّهونه بالجسد رأسه هو العنوان».[1] فهو يقدّم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غَمُضَ منه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة والأساس الذي تُبنى عليه.[2]

« كما تتجلى أهمية العنوان فيما يثيره من تساؤلات لا تلقى لها إجابة إلا مع نهاية العمل، فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر».[3]

ولدراسة النص الشعري وتحليله لابد من البدء باستنطاق عنوانه، وهذا يتطلب عناية خاصة من الكُتَّاب خاصة الشعراء، للوقوف مطوَّلا أمام نصوصهم قبل وضع العناوين باعتبارها بوابة النص ومفتاحه، ويذهب خالد حسين حسين إلى أبعد من ذلك ويعتبر«العنوان من حيث هو مؤشرٌ معرفيٌ وتحديديٌ. يُنقذ النَّص من الغُفْلَه؛ لكونه الحد الفاصل بين العدم والوجود والفناء والامتلاء، فأن يمتلك النَّص اسمًا(عنوانا)، هو أن يحوز كينونةً».[4]

---

[1]- جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش، دار مجدلاوي، الأردن، 2012، ص14.

[2]- محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص72.

[3]- عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص46.

[4]- خالد حسين حسين، فن نظرية العنوان، ص5.

والعنوان على أهميته أصبح عِلمًا مستقلا له أصوله وقواعده، فهو يوازي إلى حد بعيد النص الذي يَسِمُه،[1] «إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام وتكون كل الموضوعات الواردة في الخطاب مسندات له، إنَّه الكل الذي تُكوِّن هذه الأفكار أجزاءه».[2] وهو ما يفسر اهتمام النقاد به باعتباره نصًا موازيًا، وجزءًا من المبنى الإستراتيجي للنص ومفتاحًا لاقتحام عوالم النص والتحليق في فضائه.

[1]– عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص47.

[2]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص161.

ثانيا: بنية العنوان في "شعر أحمد بزيو":

1-البنية الصوتية:

إنَّ دراسة النص الأدبي عامة والشعري خاصة تبدأ من الصوت بِعدّه أصغر الوحدات النصية وصولا إلى الدلالة الكلية للنص، فالشعر أكثر الأجناس الأدبية توافقا مع دراسة الصوت، فقد بات تشكيل البنى الصوتية وتحوّلها من أبرز العوامل التي تشكل الدلالة، وتوجه تأويل الخطاب الشعري المعاصر، حيث تنتظم الأصوات وتتفاعل ضمن نظام صوتي منتظم لتشكل الكلمات التي ترتبط هي الأخرى عبر نظام النحو لتشكل اللغة، فالصوت هو البنية الأساسية لأي لغة وقد أشار ابن جني إلى كيفية حدوث الصوت اللغوي حيث يقول: «اعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته»[1]. وعليه فدراسة الصوت تشكل اللبنة الأولى للنص، ومن خلال تضافر الأصوات تتشكل الكلمات، ومن تضافر الكلمات تتشكل الجمل ومن تضافر الجمل تتشكل الصور، والتشكيل السياقي للنص الشعري يعنى بهذا التضافر بين هذه التراكيب مع بعضها بعض لأن النص الأدبي الشعري نص لغوي في المقام الأول يقوم على العلاقات التجاورية بين بنى النص بعضها ببعض[2].

«وتظهر قوة الشعر الكاملة في الطاقة التي ينطوي عليها الصوت مشربا بالدلالة، وبقدر ما يكون هناك تجاوب صوتي فإنه يسهم في إحداث موازنة سيميائية دلالية، كما أن الجرس الموسيقي وهو يتشكل باندفاعات صوتية ذات صورة أكثر تعقيدا من الصوت

[1] – ابن جني (أبو الفتح عثمان)، سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، ح1، 1985، ص6.

[2] – مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، القاهرة، 1993، ص50.

المجرّد، فإنه يشتغل على تصوير فضاء المعنى، ويعمل الإيقاع بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجا وصيرورة على دعم هذا الفضاء من خلال إنتاج الفعل الصوتي في النص»[1].

ونظرا لهذه الأهمية فقد احتلت دراسة الصوت مكانة كبيرة في الدراسات اللسانية المعاصرة خاصة ما يتعلق منها بمستويات التحليل اللغوي «لما للصوت من قيمة تعبيرية تنطلق منه، ثم تطغى على اللفظة التي تحويه، وقد يتعدّاها ليعم التركيب كله، فيشعر المتلقي بقوة اللفظة أو ضعفها وكذا جهرها أو همسها من خلال الأصوات التي تتكون منها»[2]. لهذا أصبحت الدراسة الصوتية علما قائما له ضوابط وأسس ومنهج محدد وقد ذهب رمضان عبد التواب إلى«أنّ الصوت هو موضوع علم الأصوات الذي يدرس الأصوات اللغوية من ناحية وصف مخارجه وكيفية حدوثه، وصفاته المختلفة التي يتميز بها عن الأصوات الأخرى، كما يدرس القوانين الصوتية التي تخضع لها هذه الأصوات في تأثرها بعضها ببعض عند تركيبها في الكلمات أول الجمل»[3]. ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا أن علم الأصوات ينقسم إلى قسمين: الأول وهو علم الأصوات أو الصوتيات (Phonétique) إذ يهتم بمخارج الحروف وصفاتها، والثاني علم الأصوات الوظيفي والذي يعنى بدراسة وظيفة الصوت داخل التركيب أو السياق (Phonologie).

وإذا جئنا إلى جهود العلماء العرب القدامى نجد أن أصوات اللغة كانت من الأمور التي جذبت انتباههم، فعملوا جهدهم على إتقان النطق بها، فقد عنى الخليل بن أحمد الفراهيدي (170هـ) بدراسة الأصوات، فقد رتب معجم العين على حسب مخارج الأصوات، واستخرج لنا بحور الشعر أو علم العروض، الذي لا يعدو أن يكون دراسة

[1] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص8.

[2] – عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص96.

[3] – رمضان عبد التواب، مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997، ص13.

صوتية، ثم جاء تلميذه سيبويه، في مؤلفه "الكتاب" وذكر عدد الحروف العربية ومخارجها، ومهموسها ومجهورها وذلك في باب الإدغام، وأوّل من فصّل علم الأصوات بتأليف خاص "ابن جني" في القرن الرابع هجري في مؤلفه "سر صناعة الإعراب" وهو لا يكاد يخرج فيه عن كلام سيبويه في تعداد المخارج، ووصف الحروف، وفي القرن الخامس هجري ألف ابن سينا رسالة سمّاها: "أسباب حدوث الحروف" وحديثه في هذه الرسالة أشبه بحديث علماء وظائف الأعضاء، فلا نكاد نلمح فيها أنه تأثر كغيره بكتاب سيبويه، فله مصطلحاته وله وصفه الأصيل لكل صوت، مما جعله محل إعجاب وتقدير من بعض اللغويين المحدثين، وفي القرن 6هـ يؤلف الزمخشري كتابه "المفصل" ويخصص القسم الأخير منه للدراسة الصوتية، فيردد فيه كلام الخليل وسيبويه دون زيادة[1]، وعلى الرغم من اهتمام اللغويين القدامى بدراسة الأصوات إلا أنهم لم يخصصوا لها كتبا مستقلة بل كانت دراساتهم لها في ثنايا كتبهم لأن الدرس الصوتي لم يكن غاية في حد ذاته بل كان وسيلة لدراسة علوم أخرى كالصرف والبلاغة والنحو وعلوم القرآن.

أما في العصر الحديث فقد اهتم العلماء وبخاصة في أوروبا بظاهرة مناسبة الأصوات لمعاني ألفاظها، فهذا دي سوسير (De Saussure) الذي أوضح أن العلاقة الطبيعية بين الدوال والمدلولات اعتباطية، وهو اعتراف منه بوجود علاقة بين الصوت والدلالة العامة للفظ في بعض الكلمات، سواء قلّت أم كثرت[2].

ومنه يمكن القول إنّ الدراسة الصوتية من أبرز الوسائل اللغوية التي يعتمدها القارئ/ المؤول لاستنطاق النصوص الشعرية والكشف عن دلالاتها المخفية وراء أصواتها والتي تسهم في الوصول إلى الدلالة الكلية للنص.

[1]– ينظر: رمضان عبد التواب، مدخل إلى علم اللغة، ص14، 15، 16، 17، 18.

[2] – ينظر: عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص97.

ونظرا لأهمية العنوان في تحليل وتأويل النص الشعري باعتباره بؤرة أساسية وعنصرا سلطويا يوجه قراءة النص، سنحاول دراسة البنية الصوتية لعناوين الشاعر "أحمد بزيو" وتحليلها والكشف عن ظلال المعاني التي خلفتها التنوعات الصوتية في عناوين الشاعر.

بالوقوف على عناوين دواوين "أحمد بزيو" وهي :

(اللؤلؤ المنثور)، (روضة الغناء)، (فردوس القلوب)،(نبضات الهوى)

نجد تباينا في الأصوات، وقد لعب هذا التباين بين الجهر والهمس دورا بارزا في أداء التنوع الصوتي، ولهذا التنوع دلالته في الخطاب الشعري؛ حيث يسهم في تشكيل المعنى وتوضيحه، ويتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية، كما أنّ المستويات الصوتية المتباينة تشكّل بعدا دلاليا من خلال تأثير الصوت في المعنى الذي يطرحه النص، ويظهر ذلك بوضوح عندما يعمد الشعراء إلى استغلال إمكانيات الأصوات وقدرتها على الإيحاء بالمعنى ومحاكاته فالمعنى دائما يعظم شأنه ويرقى إذا صاحبته المؤثرات الصوتية التوقيعية الخالصة[1]، وهذا يدل على أنّ نفسية الشاعر تتأرجح حسب هذه الأصوات بين الهدوء والاضطراب، ومن خلال فرز أصوات هاته العناوين نجد سيطرة الأصوات المجهورة، «والصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان»[2]، فالجهر عبارة عن «تذبذب الحبال الصوتية عند النطق بصوت معين»[3]، وتمثل صفة الجهر قوة الصوت وارتفاعه ووضوحه، يقال: «جهر بالقول إذا رفع به صوته فهو جهير، وأَجْهَرَ، فهو مُجْهِر إذا عُرِف بحدة الصوت، وجهر الشيء عَلَنَ وبدا وجهر بكلامه، ودعائه، وصوته، وقراءته، وَأَجْهَرَ، وَجَهْوَرَ: أعلن به وأظهره»[4].

[1]– ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص 48،49.

[2] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، (دط)، (دت)، ص21.

[3] – برتيل مالمبرج، علم الأصوات، تر عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984، ص109.

[4] – ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص149، 150، 151.

وإذا أحصينا الأصوات، المجهورة في هاته العناوين وجدنا أن الحصة الأكبر كانت لصوت اللام حيث ورد (6 مرات) في عناوين دواوينه، وصوت اللام من علامات التعريف، وهو صوت لثوي، جانبي، مجهور، ومنفتح[1].

إن هذا الصوت« يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق، ويلاحظ أن صوت هذا الحرف يتشكل على مرحلتين اثنتين: الأولى بالتصاق اللسان بأول سقف الحنك قريبا من اللثة العليا حبسا للنفَس، والثانية: بانفكاك اللسان عن سقف الحنك وانفلات النَفَس خارج الفم»[2].

وهكذا فإن طريقة النطق بصوت (اللام) تماثل الأحداث التي تتم فيها الالتصاق مما يجيز تصنيفها في فئة الحروف الإيمائية التمثيلية، وهي هنا لمسية، وبسبب خاصية الالتصاق في حرف اللام، قد استخدمه العربي للنسبة، والتملك (له، لي...) [3].

وقد أدى اللام هاته الدلالة في عنوان قصيدة "لك الله"؛ حيث انتشرت دلالة التملك هاته في ثنايا عديد من القصائد، يقول الشاعر[4]:

كَيْفَ الوِصَالُ إلى الأَحْدَاقِ أَسكُنُها إِنْ لَمْ تَكُنْ لي فإنَّنِي عدمُ.

وقوله أيضا[5]:

قِفْ مِثْلَ مَنْ نَطَقَ الزَّمَانُ لَهُ صَدَى مَدَّ الجُسُورَ لَنَا فَكَانَ لَنَا أَبًا

[1] – صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، ص143.

[2] – حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص79، 80.

[3] – ينظر: م.ن/ ص80.

[4] – أحمد بزيو، فردوس القلوب، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص106.

[5] – م.ن/ ص8.

ففي الأبيات الأولى تبدو لنا خاصية الالتصاق والتماسك والتملك من خلال اتصال حرف الجر (اللام) بالضمير المتكلم للدلالة على التملك والملازمة وعدم الفراق حيث يتساءل الشاعر عن وصال محبوبته وكيف السبيل ليسكن أحداقها، ويبين لها بأنها إن لم تكن ملكه (له) فإنه ينتهي ويتلاشى ويصبح عدما كأن لم يكن من قبل.

كما يُستخدم صوت اللام في «مقطع "الـ" التعريف للتعبير عن ارتباط الأسماء التي تدخل عليها بمعرفة سابقة عنها، لتخرج تلك الأسماء بذلك من عوالم النكرة إلى عالم المعرفة»[1].

فحرف اللام من علامات التعريف وقد برز في جل عناوين الشاعر "أحمد بزيو"، "نبضات الهوى"، " اللؤلؤ المنثور"، فردوس القلوب"، "روضة الغناء" كما نجد لها حضورا مكثفا في عناوين القصائد داخل الدواوين ومن أمثلتها: (المبدأ، التبني، الجواب، التدارك، الرجولة، الهوى الأسطورة، الجمال، همسات العيون، غنى الوصال).

وقد دلّ التعريف باللام في هاته العناوين على التجدد والتنوع في الدلالات باختلاف المعنى المراد منها إضافة إلى توضيح المعنى بإيجاز، وقد جاءت اللام في معظم العناوين قصد الاستغراق والشمول، والتعميم فهي "لام جنسية"، كما استخدم الشاعر المعرف بالإضافة في عناوينه لأغراض مختلفة.

وتجدر الإشارة إلى أن صفة انحراف صوت اللام جعلته يتطابق تماما مع انحراف حكام الشعوب العربية التي حادت عن مسارها للوحدة وانتهجت سبلا منحرفة مما أدى إلى النكسات المتعاقبة، مما جعل حرف اللام دالا على الأسى والحسرة والألم، يقول الشاعر في قصيدة "رعاتنا"[2]:

[1] – حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص80.

[2] – أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، وزارة الثقافة، 2008، ص27، 28.

لِمَ لاَ تُخَاطِبُونَا بالإِنْجِلِيزِيّة

أَحْرَجْتُمُونَا كَثِيرًا

نَحْنُ نَعْرِفُ أَنَّكُمْ قَتَلْتُمْ فِينَا العُرُوبة

أَوْأَدْتُمْ الوَطَنِيَّة

عَرَفْنَا أَنَّكُمْ تَعْشَقُونَ الكَرَاسِي

تُعَانِقُونَ الصَّهْيُونِيَّة

لَا تَخَفْ سَيِّدِي

لَا لِصَلَاحْ الدِّينْ

لَا لِلْوِحْدَة

لَا لِقِمّة عَرَبِيّة

مَا دُمْتَ تَخافُ عنِ العَرْشِ

لَا تَخَفْ عَلى الملْكِ

وَلاَ على الجُمْهوريّة

وَحَاذِر أنْ تَهْمِسَ يَومًا بـ "القدس العربية".

رغم أن العنوان لا يتعالق صوتيا مع متن القصيدة من حيث حضور اللام إلا أننا عند تتبع صوت اللام في الأبيات السابقة نجد أنه تكرّر فيها (27) مرة وهو بذلك احتل بؤرة مركزية في النص، ولهذه الكثرة دلالاتها، وعلى الرغم من خفة هذا الصوت وسهولته عند النطق إلا أننا نلمس في هاته الأبيات دلالة اللام على القوة، فاستخدمه الشاعر

للسخرية والتحدي من الحكام العرب، فكان هذا الصوت بمثابة الصرخة في وجوههم، حيث افتتح به قصيدته، وذلك بسؤاله للحكام عن عدم استعمالهم للإنجليزية في خطاباتهم فهي لغة القوى الكبرى المساندة لإسرائيل، فإذا كانت الأعراف في العالم تجعل الحاكم يخاطب الشعب بلغته فقد عكس الشاعر الآية هنا مستخدما أسلوب السخرية والتهكم «لمَ تخاطبونا بالإنجليزية» مادمتم تخضعون لإسرائيل وحليفاتها فتكلموا بلغتهم، فقد ماتت فيكم العروبة والوطنية وبِعْتم الدم العربي الفلسطيني بثمن بخس، ثم نجد حرف النفي (لا) حاضرا بشكل مطّرد جاعلا من كل المعاني والعبارات التي تليه مستحيلة التحقق والتي في حقيقتها هي أماني الشاعر والشعوب العربية بتحقيق وحدة عربية، مؤكدا بذلك عدم جدوى هذا الكلام نظرا لمساندة بعض الحكام العرب الطغاة للكيان الصهيوني، فالشاعر يجهر صراحة أن القضية باعها الضمير النائم الغافل باسم الاتفاقيات والمعاهدات التي تزعم السلام.

كما أعطى صوت اللام ذبذبة ناعمة ذات نغم موسيقى في قصيدة "ليلاي" فسيطرة "اللام" على عنوان القصيدة كانت داعيا إلى انتشاره داخل النص، يقول الشاعر[1]:

أَيْنَ لَيْلَايَ الجميلة

عَذَّبَتْنِي، دونَ لحْنِ الفِراق

علّمت جفَنِي السّهر.

أَيْنَ لَيْلَايَ التي عاشرتها منذ الصّغر؟

كَمْ رقَصْنَا

كَمْ عَدَوْنَا

[1]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص10.

كمْ حَلا في مُقْلَتَيْهَا الحسن واللّيل.

أين لَيْلَاي التي قرّبتها كل السنين.

ثمّ ولّت دونَ عِلْمِي.

أين ليلاي التي أحببتها

عند تتبع صوت اللام في القصيدة السابقة وهي أطول قصيدة في الديوان نجده حاضرا بقوة في كل أجزاء القصيدة، فالشاعر استهلّ كل مقطع بكلمة (ليلاي) أو (ليلاه) ما أسهم في ترابط بنية القصيدة وتلاحمها فضلا عن الإيقاع الصوتي المتولّد، وهو في هاته الأبيات يدل على الأسى والحزن والمناجاة إضافة إلى دلالته على الملكية.

ومن الأصوات المجهورة التي سيطرت على عناوين الشاعر "أحمد بزيو" صوت "النون" حيث ورد ثلاث مرات في عناوين دواوينه زيادة على انتشاره في عناوين القصائد مثل: (رعاتنا، نحن بخير، الاطمئنان، النبل، حسناء الميلاد، عندما، أنين الغناء...)

وصوت النون« هو صوت لثوي، جانبي، مجهور، منفتح[1]»، متوسطة الشدة، والنون تحمل إيحاءات صوتية مستمدة من كونها صوتا هجائيا ينبعث من الصميم للتعبير عن الألم العميق (أنّ أنينًا)، ولذلك كان الصوت الرنّان ذو الطابع النوني (المخرج النوني) الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع، على أنّ صوت النون إذا لفظ مخففا مرقّقا أوحى بالأناقة والرقة والاستكانة، وإذا لفظ مشدّدا بعض الشيء أوحى بالانبثاق والخروج من الأشياء، أما إذا لُفظ بشيء من الشدّة والتوتر، فلابد لموحياته الصوتية أن تتجاوز ظاهرة الانبثاق

[1] – صلاح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص143.

العفوية إلى النفاذ القسري والدخول في الأشياء، وعليه فإن موحيات صوت هذا الحرف ومعانيه بحسب كيفية النطق به[1].

ومن دلالات حرف النون كذلك الاهتزاز والاضطراب وتكرار الحركة، بما يحاكي الاهتزاز في صوت النون، في مطابقة بين الصور الصوتية لهذا الحرف وبين الصور المرئية للأحداث[2]. (الأسماء أو الأفعال)، وقد أدّت النون الدلالة ذاتها في عنوان ديوان "نبضات الهوى"، والنبض: الحركة يقال نبض العرق نبضا: تحرّك وضرب والمنابض مضارب القلب ونبضت الأمعاء تنبض: اضطربت[3]». وهي الدلالة التي أعطاها صوت (النون) للعنوان وامتدت هذه الدلالة إلي معظم قصائد الديوان، فالشاعر يعيش حالة اضطراب وتوتر ناتجة عن الصراعات العاطفية والنفسية تدفقت لحظة البوح في شكل أهات، والتي اتخذها عنوانا لإحدى قصائد الديوان، يقول الشاعر في قصيدة "آهات"[4]:

تَطُوفُ بِنَا الآَهاتُ في غَسَقِ الدُّجَى فَيَا لَيْتَ بَعدَ الآهِ نَحيَا ونسْعدُ

وتَأْوِي الهمُومُ الجِسمَ مِنْ غَيْرِ رَغْبَةٍ فَيَا ليْت هَذَا الهَمَّ يَنْأَى وَيُوأَدُ

في هذه الأبيات زيادة على انتشار صوت النون في كل من (بنا، نحيا، نسعد، من، ينأى) فقد بدت حالة الشاعر حرجة فيها ألم وتوتر نفسي واضطراب عاطفي، وأمام هذا الفيض الوجداني ينسج الشاعر قصائد متوهجة ذات انفعال متّقد محاولا بث جراحه ومآسيه على صفحات البوح في غسق الدجى، إنه البوح الصامت، بوح في شكل آهات، والمتصفح لديوان "نبضات الهوى" يجد أن عنوان الديوان بثّ دلالته في العديد من

[1] – ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص160، 161.

[2] – ينظر: م.ن/ ص162.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، م7، ص235.

[4] – أحمد بزيو، نبضات الهوى، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص63.

القصائد، فقد أبدع الشاعر في جعل المتلقي يعيش آهاته وتنهيداته، يقول في قصيدة "القلب الجريح"[1] :

إنّ في عيْنيْهَا سِهامٌ تُصيبُ يَجْرحُ القلْبُ سِرُّها ويُذِيبُ

يُشافِي بالصّبر حينَ يراهَـا يَنتَشِي بالجِراحِ ثمّ يَطيبُ

إنّني مُذْ لمحتُهَا زَادَ نَبْضًـا إنّ قلبِـي لِقلبِهَا لقريــبُ

ويقول أيضا[2]:

أوَّاه

يَا قَلْبَ لَيلَى

لا تُحِسُّ بِنَبْضِي الدّفِين

ولا بِتَصلّب في الشّرايين

ولا تَعْرِفُ البَيَاضَ والحَنين

فترديد (النون) في كل من (نبضي، الدفين، الشرايين، الحنين)، أثرى الإيقاع الداخلي للقصيدة بنغم موسيقي حزين، يتفق ودلالات صوت النون، فقد شكل هذا الحرف هيمنة صوتية أسهمت في بناء نسيج النص، فكلمة تنبض منتشرة بكثرة في ثنايا دواوين الشاعر وهي مفردة توحي بالحياة فالشاعر يوجه رسالة بأن الحياة مستمرة بحلوها ومرّها رغم الآلام والجروح، والحياة لن تقف على أحد، ويواسي الشاعر نفسه على فقدان من

[1] – أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص 80.

[2] – أحمد بزيو ، اللؤلؤ المنثور، ص14.

أحب ومن شعر معهم بمعنى وقيمة الحياة ويطمئنهم بأنهم باقون في القلب ما دام ينبض وفي الدم ما دام يسري.

ولما كانت (الراء) صوتا يفيد الكثرة والتكرار، فقد ألقى بظلاله في عناوين دواوين الشاعر (فردوس القلوب) (روضة الغناء) (اللؤلؤ المنثور)، كما نجد له حضورا كبيرا في عناوين القصائد نحو (قارئ الكف، بشعري، مريمي، روعة الإيثار تقرّب، أسرار الحب، الرجولة، كوثر الكارثة،...) والراء صوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة وصوت حرف (الراء) هو أشبه ما يكون بالمفاصل للجسد، وفي الحقيقة، إنّ حاجة اللغة العربية إلى حرف الراء لا تقل عن حاجة الجسد للمفاصل، فلولا صوت الراء لفقدت لغتنا كثيرا من مرونتها وحيويتها وقدرتها الحركية، فكما أن مفاصل الجسد تساعد أعضاءه على التحرك بمرونة في كل الاتجاهات، وعلى تكرارا الحركة المرّة بعد المرّة، فإن حرف الراء يتمفصل صوته وبرشاقة طرف اللسان في آدائه، يقدّم الصور الصوتية المماثلة للصور المرئية التي فيها ترجيع وتكرار، فليس هناك أيّ حرف يستطيع صوته أن يؤدي بعض هذه الوظائف، فهو من المقومات الأساسية للغة العربية[1]، وصوت (الراء) يحدث عندما يندفع الهواء من الرئتين مارًا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرجه وهو طرف اللسان ملتقيا بحافة الحنك الأعلى فيضيق هناك مجرى الهواء[2].

وكما قلنا من قبل فإن صوت (الراء) هيمن على عناوين الشاعر، ففي عنوان ديوان "روضة الغناء" حيث ارتبط صوت الراء بدلالة الكثرة والتكرار فالروضة في اللغة هي الأرض ذات الخضرة والماء[3]، وهي الحديقة الغنّاء، وبهذا المعنى ذكرها القرآن الكريم في

[1] – ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص84.

[2] – ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص58.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، م7، ص162.

قوله تعالى: ﴿ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ فَهُمْ فِي رَوْضَةٍ يُحْبَرُونَ ﴾ الروم-15-، والروضة هنا هي الجنة وعليه فالراء في كلمة (روضة) دلّت على معنى الديمومة والاستمرار، وهو معنى لا يبتعد كثيرا عن (التكرار)؛ ذلك أن الأمر لا يتصف بالديمومة إلا إذا كان وقوعه مكررا أو يتوقع منه التكرار[1]. وهو ما دلّ عليه العنوان، وأدّت (الراء) الدلالة ذاتها في عنوان (فردوس القلوب) إذ نجد (الراء) قد تربع بين أجزاء هذا العنوان في لفظ (فردوس) مؤديا الدلالة ذاتها فهو في اللغة البستان والوادي الخصيب والروضة، وفي قوله تعالى:﴿ أُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْوَٰرِثُونَ (10) ٱلَّذِينَ يَرِثُونَ ٱلْفِرْدَوْسَ هُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ (11)﴾ المؤمنون-10،11-، وعنى به الجنة وأعلى درجاتها، ففي الجنة النعيم المطلق الخالد وفيها يحيا الإنسان ولا يموت[2]. ومنه فقد جاءت (الراء) هنا حاملة الدلالة ذاتها ديمومة نعيم الجنة والخلود والاستمرار.

كما نجد (الراء) انتشر بقوة بين عناوين القصائد وكذا في متونها، نحو قصيدة "وأتموا الحج والعمرة لله" وهو العنوان الذي بدأ به الشاعر ديوانيه "فردوس القلوب" و"روضة الغناء" فكلامها افتتح بقصيدة تحمل هذا العنوان، يقول الشاعر[3]:

جِئْنَاكَ مكّة والمُنى في حجّنَا زُرْنَاكِ طيبةً فَشوقُنَا مِدرارُ

وتأَثّرت في الحِينِ كل نُفُوسُنَا وتَدفَقَتْ من دَمْعِنَا أَنْـــهارُ

وَتَسالمتْ وتَباهَجتْ أرواحُـنا والحبُّ فينَا شَعشَعتْ أَنْوارُ

يلفت انتباه القارئ في هذه الأبيات غلبة صوت الراء الدال على الكثرة والتكرار فلفظ (مدرار) وهو الكثير والغزير من كل شيء ارتبط به، فشوق الشاعر لطيبة كان كثيرا وهي

[1] – ينظر: عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص109.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، م6، ص163.

[3] – أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص5.

الدلالة التي أدّاها تكرار (الراء) في اللفظة، كما أن ترديد (الراء) في كل من (زرناك، تأثرت، أرواحنا، أنوار)، ولّد إيقاعا مترددا بين درجتين من الارتفاع والانخفاض مما أدى إلى انسجام الدلالة، فأحاسيس الشاعر ترتفع بالشوق والمنى، وتنخفض بالسكينة والحب والخشوع.

وفي قصيدة "أسرار الحب" من ديوان "اللؤلؤ المنثور" كان صوت (الراء) صاحب الحظ بدء من عنوان الديوان إلى عنوان القصيدة، إضافة إلى حضور (الراء) بقوة في متن هذه القصيدة وغيرها من القصائد في أجزاء الديوان، يقول الشاعر في قصيدة "أسرار الحب"[1]:

مِنْ زَمانٍ

أُسجّلُ في ذَاكِرتِي.

وأَرسمُ في خارِطَتِي.

وأَنْحِتُ في صَدْرِي.

وَلم أفْصح

فَكُنتِ بِقربِي كَالورِيدِ

وَكُنتِ في قلبي قديما.

وَأَزهرتِ منْ جَديدْ

يسترعي اهتمام القارئ في هذا العنوان غلبة صوت (الراء) على باقي الأصوات، إذ تكرر في لفظ (أسرار) ولا قرينة لانتشاره هذا إلا الكثرة وتكرار حدوث الأمر، فـ (أسرار)

[1] – أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص45.

جاءت على صيغة الجمع، والذي يعني الكثرة من كل شيء، فأسرار الشاعر سر يتلوه سر، فاجتمعت لتصبح (أسرار) دلالة على كثرتها وتراكمها في نفس الشاعر[1].

أما ترديد (الراء) في كل من (ذاكرتي، خاطرتي، أرسم، صدري، الوريد، أزهرت) فقد كان متصلا اتصالا وثيقا بالعنوان (أسرار) فالشاعر في مطلع قصيدته صرح بحبه الذي يكتمه من زمان وينحته في صدره، وقد أبدى معاناته وتضرره من هذه الأسرار التي أرهقته، فهي تسكن خياله ومنحوته في ذاكرته وصدره غير أنه يتحمل عناء الكتمان ويتجلى ذلك في عدة عبارات في القصيدة (لم أصرح، لم أشرح، أضمرت، إنني صامت، لم ولن أبُح)، فالشاعر أعلن صراحة عدم البوح حاضرا ومستقبلا وقرر الاحتفاظ بحبه وهواه في نفسه ليبقى رمزا للخلود.

ومن الأصوات المجهورة التي وظفها الشاعر في عناوينه نجد صوت (الباء) وهو صوت مجهور شفوي انفجاري، يتكون بأن يوقف الهواء وقفا تاما، وذلك بأن تنطبق الشفتان انطباقا كاملا، ويرفع الحنك اللين فلا يسمح بمرور الهواء إلى الأنف، بضغط الهواء مدة من الزمن، وعندما تنفرج الشفتان يندفع الهواء فجأة من الفم محدثا صوتا انفجاريا، ويتذبذب الوتران الصوتيان أثناء النطق[2].

وقد ورد استعمال هذا الحرف في عناوين الشاعر "أحمد بزيو"؛ ففي عناوين الدواوين وظفه في عنواني "فردوس القلوب" و "نبضات الهوى" أما في عناوين القصائد فقد ورد كثيرا نحو: (نوفمبر، المبدأ، عتاب، بيت القصيدة، القلب الجريح، عبرة وبسمة...)، وهو ما أكّده حرف (الباء) في قصيدة (بغداد) [3]:

---

[1] – ينظر: عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص106.

[2]– ينظر: محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص154.

[3] – أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص36، 37.

بَغدادُ يَا حَبِيبَتي

فِيك الشَّذَا

فِيك الإِبَا.

قُولِي لَنَا:

لا تَخْذَلُوا.

لا تيْأَسُوا

إِنِّي هُنَا

فَالحُبُّ فِي أَعْمَاقِنَا حدُّ الجُنُونِ

بَغْدادُ يَا بَغدَادَنا.

أَنتِ التِي تُؤدِّبين كلَّ مَنْ يَخُونُنَا.

وَحَطِّمِي عَزِيزَتي كُلَّ السُّجُون.

تَبقين دومًا قِبلة في لَحْنِنَا.

بَغْدادُ يا رفِيقَتِي

لا تَتْعَبِي

فَصوتُكِ اليومَ الصَّهِيلُ في قُصورِنَا

دِيارِنَا.

قُبُورِنَا.

فالشاعر في هذه الأبيات يبكي ويتأسف على حال بغداد، وقد انتقلت سيطرة حرف الباء من العنوان إلى القصيدة، فمطلع القصيدة غلب عليه صوت (الباء) المنسجم مع مشاعر الشاعر التي انفجرت كانفجار الباء من الشفتين معبّرا عن الأسى والحسرة والألم، فالشاعر يرثي حال بغداد وما آلت إليه،«وإذا علمنا أن الشدة صفة الأصوات الانفجارية اتضح لنا تطابق صفة هذا الصوت مع المعنى العام للعنوان»[1]، ومنه إلى القصيدة.

ومما جعل المعنى أكثر عمقا وأشدّ وطأة اقتران (الباء) بأصوات أخرى أكثر انفجارا وشدة كالقاف الذي يحمل دلالة القوة (تبقين، قبلة، قبورنا) فكان لهاته الحروف الانفجارية القدرة على تصوير شدة حب الشاعر لبغداد فهو يناديها بالحبيبة فهي جزء منه فهي الحب والوطن والرفيقة، ومما يؤكد ذلك استخدمه لكلمة "بغداد" أربع مرات ولا يخفى على القارئ ما يضفيه ذلك من قيمة إيحائية ودلالية للبناء الصوتي، كما ارتبطت كلمة (صوت) بكلمة (صهيل) وهما كلمتان تدلان على قيمة صوتية ذاتية ووجدانية يفجّر بها الشاعر انفعاله عند كلامه عن "بغداد" فقد عنْوَن قصيدتين في الديوان باسم "بغداد" (بغداد1– بغداد2) بينهما قصيدة بعنوان "جزائري" والتي صرح فيها الشاعر[2]:

فَاللهُ أَكْبَرُ

اللهُ أَكْبَرُ

اللهُ أَكْبَرُ

نَحْنُ الشَّبَابُ اليومَ دومًا جَاهزُون.

أَيْنَ المَفَرُّ مِنَّا يَا صِهيُونْ

[1] – عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص119.

[2] – أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص42.

بَغْدادُنَا

قُدسُنَا

جَزائِرِي.

نَحْنُ الثَّلَاثَ لَا انْفِصامَ بَيْنَنَا.

وهكذا كان للأصوات المجهورة في عناوين الشاعر " أحمد بزيو" النصيب الأوفر، حيث رأينا كيف أسهمت هاته الأصوات في تشكيل معنى العنوان وكذا النص غير أن هذا لا يعني إنكار دور الأصوات المهموسة، «فالتماثل الصوتي للأصوات المجهورة والمهموسة مع بعضها بعض يشكل بُعدًا إيقاعيا على مستوى النص، وهذا الإيقاع بدوره يتناسب في كثير من الأحوال مع الحالات الشعورية والنفسية بل والدلالية التي يطرحها النص» [1].

وقد وردت هاته الأصوات بنسبة أقل في عناوين الشاعر، وفيما يلي سنأخذ بعض الأصوات المهموسة الأكثر وضوحا، والتي وظفها الشاعر في عناوينه وسيطرت دلالتها على المعنى العام للعنوان.

والصوت المهموس «هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، وليس معنى هذا أن ليس للنفس معه ذبذبات مطلقا وإلا لم تدركه الأذن، ولكن المراد بهمس الصوت هو سكون الوترين الصوتيين معه»[2]، «حيث ينفرج الوتران الصوتيان مفسحين مجالا للهواء أن يمر خلالهما دون أن يواجه أي اعتراض[3]». فالصوت المهموس هو الصوت الذي لا تتحرك الحبال الصوتية عند النطق به، وأول ما

[1] – مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص47، 48.

[2] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص22.

[3] – صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص141.

يسترعي انتباه القارئ في عناوين دواوين أحمد بزيو من حيث أصواتها المهموسة هو أنّ هاته الأصوات وردت بالنسب نفسها، وتتمثل هاته الأصوات في (التاء، السين، الثاء، الفاء، الهاء)، وبالعودة إلى عناوين القصائد نجد أن نسب هاته الأصوات متفاوتة، مما اضطرنا إلى اصطفاء بعضها دليلا على حضورها في عناوين الشاعر وأولاها صوت السين وهو «صوت أسناني لثوي، رخو، مهموس، منفتح»[1]، وحرف السين هو أحد الحروف الصفيرية، صوته المتماسك النقي يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملاسة، وبإحساس بصري من الانزلاق والامتداد، وبإحساس سمعي هو أقرب للصفير[2]، وقد ورد استخدام صوت (السين) كثيرا في عناوين قصائد الشاعر وذلك لانسجام دلالة هذا الصوت مع المعنى، أما في عناوين الدواوين فقد ورد في عنوان "فردوس القلوب" فقط، ومن أمثلة عناوين القصائد(سوف تشفى، سلاف المواقف، ساحة الزمن، ولست الرجل، همسات العيون...)، وقد يحمل صوت السين دلالة الهمس في العنوان وينشر هذه الدلالة في أجزاء القصيدة، يقول الشاعر في قصيدة "همسات العيون"[3] :

هَلْ جِئْتَ تَقْرَأُ فِي العُيونِ غَرَامَنَا أمْ جِئْت تملأُ سَمْـعَنَا أَحْـزَانَا

كَمْ أختفَى وَمَواجِـعِي مَشْحـونَةً فَسَكتُّ حينَا أشتَـكَى أَحْيَانَا

يَا منْ يُسائلِ في هَواهُ تَبـاطُؤًا أَفَلَا تُلامسُ في الحَيَاةِ جَفَانَا

قُلْ لِي بِرَبِّكَ والقُـلوبُ مَواطـنٌ إنَّا نُحِـبّك نَسـمـعُ الألْحـانَا

فَتكتّمت وتَضـايقَـتْ أَنْفـاسُنَا وتَخَاجَـلتْ أَرْواحُـنـا وَرُؤَانَا

أَحْرَجْتنِي يَا صَاحِ بَلْ أَتْعبْتَنِي أَرْجُوكَ لاتـكُ بَأْسـنَا وَأَسَـانَا

---

[1] – صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص143.

[2] – ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف ومعانيها، ص111.

[3] – أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص57، 58.

نلاحظ في هاته الأبيات انتشار صوت السين «بمعنى الهمس والسّرية، فالسّر عادة يكون مكتوما ولا يباح به إلا همسا، وبخاصة إذا تعلق الأمر بخواص النّفس التي إن أفضى بها الإنسان تبعته على إثرها صعوبات ومعوقات»[1]، فأسرار الشاعر في هذه الأبيات تتمثل في مشاعره التي لا يستطيع البوح بها إلا همسا، غير أن عيون الشاعر تفضحه وتبوح بما يختلج في صدره، ومع ذلك فإنه يفضل كتمان حبه وعدم الجهر به، ودلّت على ذلك ألفاظه التي وظفها (سكتُّ، تكتمت، أختفي...) فكلها تؤكد على الهمس وعدم البوح، وقد أدى تجاور الأصوات المهموسة في هاته الكلمات إلى خلق نغمٍ موسيقيٍ حزينٍ، يعبّر عن معاناة الشاعر وثورته النفسية واضطرابه بين البوح وعدم البوح (أشتكي، قل لي، أسمع) غير أنه يفضل ترك أسراره في قلبه، فقد جعل القلب موطن ومدفن أسراره (والقلوب مواطن) ويريد أن يتم البوح من الطرف الآخر.

ويتخذ الشاعر من الهمس عنوانا آخر وهو "همس الماضي"، حيث نجد كذلك أن صوت السين انتشر في هذه القصيدة وقد أضفى دلالة جديدة إضافة إلى الهمس وهي «الرقة والسلاسة المنبعثة من صوت السين»[2]. ويقول الشاعر في هاته القصيدة[3]:

أَسرَّكِ العَـزْفُ منْ حـــادٍ فـــردَّدَهُ غَنَّاكِ نَغْمًا من اَلْتَحْنَانِ والزَّجَلِ

يَسْحَقْنَ كِلْسَ الطِّلَا فِي وِحدةً وَصَفًّا يُنْضِجْنَ خُبْزَ الوَفَا بِساعدٍ فَتِلِ

وَيَحْتَوِي اَلْسَبـقَ رَبْعٌ مِنْ مَشَـــارِفَنَا فَيُكْتَسَى المسجِدُ الضَريحُ بِالكَفَلِ

وَترقُصُ الخَـيْلُ بالفُـرسانِ عـــادِية يُدَمْدِم الرعْدُ من بَنَادق البَـــطَلِ

[1] – عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص100.

[2] – حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص113.

[3] – أحمد بزيو ، روضة الغناء، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص23.

فالشاعر في هاته القصيدة يحنُّ إلى الماضي ويجتر الذكريات ويخبرنا بها وقد اختار الشاعر الكلمات المناسبة لهذا المعنى، فنجد في هاته الأبيات نغمات صادرة من حرف السين في كلمات متعددة وهو حرف يدل على الرقة والسلاسة، كما أن له جرسا قويا وصفيرا ونغما حزينا لا نحسه في حرف آخر، فالشاعر نقل لنا أحاسيسه وحنينه إلى الماضي بنوع من السكون والهدوء، كما نجح في رسم مشاهد مؤثرة من ماضيه تطمئن لها النفوس ويتجاوب معها القارئ، وبذلك يكون صوت السين قد شحن القصيدة بالنغم الهادئ الذي ينسجم ودلالة النص.

كما تنتشر أصوات أخرى مهموسة في عناوين الشاعر كالتاء والهاء في عنوان ديوان "نبضات الهوى" و "روضة الغناء"، ونلاحظ سيطرة هذان الحرفان على عناوين القصائد نحو: (آهات، عصفورتي، التبني، ترج و قالت، لمسات الهيام، همسات العيون، هل تستمعين، عتاب، بيت القصيد...)، كما تغلغل صوت التاء في متن القصائد، والتاء «صوت شديد مهموس إنفجاري»[1]، يجهد النفس حيث يخرج معه الهواء وكأنه محبوسا، والتاء صوت يدل على الحزن والمعاناة، وما يؤيد هذا هو ورود هذا الصوت في عناوين الشاعر وقصائده بهذه الدلالة، ومن أمثلتها قصيدة "عتاب" ومما ورد فيها[2]:

لَمْ تَعْتَرفْ يَا قَلْبُ كَمْ أَضْـنَـيْتَنِي أَضْجَرْتَنِي يَا سيِّدِي فَأَضَعْتَنِي.

في مدِّ وَهْمِكَ فِي تَعَفُنِ جَـــزْرِهِ وَعلى مَتَاهَاتِ السَّرى أَسْكَنْتَنِي

بَلْ في غِيابَاتِ الدُجَى فِي حَرِّهَا في بَرْدِهَـا لم تَدْرِ كـم أَرَقْتَنِـي

نَبَتَ البَيَاضُ على ذوَائِبِ مَسْمَعِي نَبَتَتْ مَواجِعُ في أَنِينِكَ مَدْفَنِي.

كَمْ دَامَ صَمْتِي في الوَفَاءِ وَحُرْقَتِي لَمْ تَأبه يا قَلبُ ليْتكَ صـنْتنِي

[1] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص53.

[2] – أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص83.

فانتشار صوت (التاء) في هاته الأبيات بهذا الشكل، وهو الصوت الشديد الانفجاري، الناتج عن انحباس الهواء لحظة النطق به، يشبه حالة الشاعر الكئيب الحزين الذي يعاني فينفجر فجأة كالبركان، فالشاعر يعاتب قلبه ويخاطبه بأنه هو من أتعبه وأضناه بمشاعره الفياضة وأحاسيسه الجياشة مستنكرا ما أوصله إليه، فقد ضاقت نفس الشاعر ذرعا بهذه الأحاسيس فانفجر بهاته الأبيات، فجاءت أصواتها ملائمة لنفسية الشاعر المضطربة، فعتاب الشاعر لقلبه كان همسا استمده من صفة صوت التاء المهموس، وهذا يثبت سيطرة العنوان وتغلغله داخل أجزاء القصيدة (لم تعترف، أنينك، صمتي، حرقتي...) فكل هاته الألفاظ مرتبطة بمعنى الهمس، إضافة إلى ارتباط التاء في هاته الأبيات بمعاني ودلالات المعاناة والقهر والحزن (متاهات، غيابات، أرقتني، أتعبتني) ويعزز هاته الدلالة صوت (الهاء) كونه من الأصوات المهموسة الدالة على الألم والحزن، وقد ورد في عديد من العناوين نحو: (لك الله، الهوى الأسطورة، هدية الميلاد، همسات العيون، همس الماضي، يا هوى، هيام، آهات، يا هذا، أم الشهيد...)، وكذا عنوان ديوان "نبضات الهوى" و(الهاء) صوت «رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعًا من الخفيف يُسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار»[1]، وصوت الهاء باهتزازاته العميقة في باطن الحلق يوحي أول ما يوحي بالاضطرابات النفسية[2]، و(الهاء) تدل على الاهتزاز والشقاء والحزن واليأس، وقد تجلت هذه الدلالة في عناوين الشاعر، كما طغت دلالة هذا الحرف على مجمل القصيدة التي تهيمن عليها، ومن أمثلتها[3]:

يَا ولَدِي

مَا أَحْلَاكَ طِفْلًا!

[1] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص76.

[2] – ينظر: حسن عباس، الحروف العربية ومعانيها، ص192.

[3] – أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص21.

تَزْهُو

فَأَزْهُو

عِنْدَمَا أَهْدَاكَ وَالِدِي وِسامَ الفُرسانِ

تَفَنَنْتَ في الرَّمْيِ

نَجحْتَ في الدَّرْسِ

أَتْقنتَ حِفْظَ الفُرقَانِ

لكِن بعد ذَا أَرْهَقتَنِي يَا ولَدِي

أَرَّقتنِي

لَيْتكَ لمْ تُحْرِجْنِي بين الأَهْلِ والخِلَّانِ

مَا هذا اللَّغو؟

مَا هذَا الهَذيُ؟

مَا هَذا البُهْتانُ؟

يبدو أن الشاعر قد اتخذ من (الهاء) متنفسا لإفراغ آهاته المتتالية لتخفيف حالة الأسى التي تسيطر على القصيدة ولما كان صوت الهاء بحسب طبيعته وكيفية النطق به هو أقدر الأصوات على التعبير إيحاء عن مشاعر اليأس والأسى والشجى فلصوته المهتز قدرة فائقة على التكيّف مع الحالات النفسية والمشاعر الإنسانية[1]، ففي هاته الأبيات نلمس نفس الشاعر المنكسرة الحزينة لما آل إليه حال ولده من تمرّد وعقوق بعد أن كان ولدًا صالحا، فالشاعر يعاتب ابنه ويذكّره بطفولته حين كان فخرا له ومصدر البهجة والسعادة والسرور حاملا وسام الفرسان حافظا للفرقان ثم يستدرك كل ذلك (لكنك)، ويبدأ

[1] – حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص194.

بعتاب ولوم فلذة كبده معاتبة الأب الحاني الحريص على صلاح ابنه، فكان صوت الهاء مناسبا لما يعاني منه الشاعر من ألم وحزن بعد انقلاب حال ولده وتمرّده حتى صار مصدرا للإحراج.

بعدما تطرقنا إلى الأصوات المجهورة والمهموسة التي سيطرت على عناوين الشاعر "أحمد بزيو" ودلالاتها التي امتدت إلى النصوص، وبناء عليه يمكن أن نختصر دلالة الأصوات المجهورة في الجدول الآتي:

العنوان	الصوت	صفته	دلالته
اللؤلؤ المنثور(ولدي، إلى نفسي)	اللام	مجهور	التملك والقوة
فردوس القلوب(لك الله، ليلاي، غنى الوصال)	اللام	مجهور	التملك والحسرة والألم
نبضات الهوى، فردوس القلوب	النون	مجهور	الاهتزاز والحركة
(أنين الغناء، دنيا، الأنيقة)	النون	مجهور	التوتر والاضطراب
روضة الغناء(ترج، إشراق، كوثر الكارثة)	الراء	مجهور تكراري	الكثرة والتكرار
اللؤلؤ المنثور (أسرار الحب، تقرّب)	الراء	مجهور تكراري	الكثرة والتكرار والديمومة
فردوس القلوب (مريمي، وأتموا الحج والعمرة لله، جزائري، تبحّر)	الراء	مجهور تكراري	الدوام والخلود

ونختصر دلالة الأصوات المهموسة في الجدول الآتي:

العنوان	الصوت	صفته	دلالته
فردوس القلوب (همسات العيون، هوى الأسطورة، هل تستمعين؟)	السين	مهموس احتكاكي	الهمس والسرية
روضة الغناء (همس الماضي، لست الرجل، لستِ الأمل)	السين	مهموس احتكاكي	الهمس والهدوء
نبضات الهوى (سوف تشفى، سلاف المواقف،	السين	مهموس احتكاكي	الرقة والسلاسة

لمسات الهيام)			
فردوس القلوب (عتاب، بيت القصيد) نبضات الهوى (آهات، لمسات الهيام، الهاتف الخلوي)	التاء	مهموس انفجاري	الحزن والمعاناة الشدة والألم
روضة الغناء (همس الماضي، أم الشهيد، اذهبي)	الهاء	مهموس رخو	الاهتزاز والأسى والحزن
نبضات الهوى (هيام، يا هوى، آهات)	الهاء	مهموس رخو	الاضطراب والحرقة

وقفنا في هذا المبحث على البنية الصوتية في عناوين الشاعر "أحمد بزيو" وما توحيه هاته الأصوات من دلالات مختلفة باختلاف الغرض الشعري، فبتفحصنا لأصوات العناوين وجدنا هيمنة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في عناوين الدواوين، وبتحليل معانيها ودلالاتها رأينا كيف تسهم البنية الصوتية في تشكيل الدلالة العنوانية والنصية. ولا يعني هذا إنكار دور السياق، فالانسجام قائم بين الصوت والسياق، والسياق قد يوسع مدلول الصوت أو يغيره ويعطيه بعدا دلاليا بعيدا كل البعد عن صفة هذا الصوت ودلالته.

2-البنية الصرفية:

تقوم دراسة هذه البنية على تتبع مختلف الصيغ الصرفية في عناوين الشاعر "أحمد بزيو" وتحرّى مختلف الدلالات الكامنة، والتي تسهم في استنطاق العناوين وإبراز ملامحها الدلالية، وقبل تقصي هاته الصيغ والأبنية وجب علينا أن نعرج على مفهوم علم الصرف وموضوعه باعتباره أحد أهم دعائم اللغة العربية.

الصرف «علمٌ بأصول تعرف بها صيغ الكلمات العربية وأحوالها التي ليست بإعراب ولا بناء، فهو علم يبحث عن الكلم من حيث ما يَعْرِضُ له من تصريف وإعلال وإدغام وإبدال، وبه نَعْرِفُ ما يجب أن تكون عليه بنية الكلمة قبل انتظامها في الجملة، فهو

يبحث في الكلمة المفردة لتكون على وزن خاص وهيئة خاصة، وموضوعه الاسم المتمكن "أي المعرب" و "الفعل المتصرّف، فلا يبحث عن الأسماء المبنية، ولا عن الأفعال الجامدة ولا عن الحروف»[1]. فهناك كلمات لا تدخل مجال علم الصرف وهي:

1-الأسماء المعجمية: نحو يوسف، إبراهيم، وسبب ذلك أن تلك الأسماء نقلت من لغة قوم ليس حكمها مثل حكم اللغة العربية.

2-الأسماء العربية المبنية نحو: الضمائر، أسماء الإشارة، الأسماء الموصولة.

3-أسماء الأفعال نحو: أفّ، صهْ، بلهْ، آمين، هيْت، هيهات، شتَّان.

4-الأفعال الجامدة نحو: نِعْمَ، بِئْسَ، عسى، ليس، خلا، عدا.

5-الحروف بأنواعها: من، إلى، إنّ، لكن، ليت، لن،...[2].

وتتجلى أهميته في صون اللسان عن الخطأ في المفردات ومراعاة قانون اللغة في الكتابة[3].

يشكل البناء الصرفي ركنا أساسيا لمكونات النظام اللغوي (الصوتي، التركيبي، الدلالي) فهو مفتاح فهم علوم اللغة العربية، ومن العلماء من أعطاه الأولوية بالدراسة كابن جني الذي أشار أن يكون درس الصرف قبل درس النحو، فقال في كتابه المنصف «فالتصريف إنما هو لمعرفة أنفس الكلمة الثابتة، والنحو إنما هو لمعرفة أحواله المتنقلة... وإذا كان كذلك فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبدأ بمعرفة

[1] – مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الغد الجديد للنشر والتوزيع، القاهرة، ج م ع، ط1، 2007، تح: أحمد جاد، مراجعة محمد علي أبو الحسن، ص13، 14.

[2] – محمد سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، ط1، 1999، ص38.

[3] – أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د. ط، 2008، ص09.

التصريف لأن معرفة ذات الشيء الثابت ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة حاله المتنقلة»[1]. لأن به تتضح معاني ووظائف الكلمات، فتكوين الأصوات في مقاطع وكلمات وجمل وفق مباني معينة هو مناط علم الصرف، وعليه فإن صيغة الكلمة تُسهم في كشف ما تحمله الكلمة من دلالات ومعاني.

وقد أدرك القدماء من العلماء العرب وجود صلة بين الصرف والمعنى، فالتحويل في الأصل الواحد إلى أمثلة أو أبنية أو صيغ مختلفة إنما يتم لمعانٍ مقصودة لا تحصل إلا بها، ولذلك ربطوا التصغير والنسب وجمع التكسير... بالمعنى وربطوا أيضا الزيادات التي تلحق الجذر المعجمي أو الأصل (ف ع ل) لتكوين بعض صيغ الفعل مثل: أفعل، فاعل، فعَّل... بالمعنى كما تحدث القدماء عما أسموه "قوة اللفظ لقوة المعنى" ويقصدون بذلك أن اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان، ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه، فلابد من أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمّنه أولا، لأن الألفاظ أدلة على المعاني وأمثلة للإبانة عنها فإذا زيد في الألفاظ وجبت الزيادة في المعاني[2].

ومن أمثلة قوة اللفظ لقوة المعنى قوله تعالى:﴿ **فَقُلْتُ اْسْتَغْفِرُواْ رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّارًا**﴾ نوح-10-، فـ (غفّارا) أبلغ في المغفرة من (غافر)؛ لأن صيغة "فعَّال" تدل على كثرة صدور الفعل، وصيغة (فاعل) لا تدل على الكثرة[3].

يعد النص الشعري المجال الخصب لتطبيق الدراسة الصرفية لأن لكل شاعر طريقته الخاصة في انتقاء بعض الصيغ، دون بعضها الآخر، ولاشك أن هاته الصيغ تسهم في استنطاق النص وتأويله، وعليه تقوم منهجية دراسة البنية الصرفية على استنباط

---

[1] – ابن جني، المصنف في شرح كتاب التصريف للمازني، تح: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، ص4، ، نقلا عن: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص8، 9.

[2] – محمد سليمان ياقوت، الصرف التعليمي، ص36.

[3] – م.ن/ ص37.

بنية الأفعال وبنية الأسماء التي شكلت عناوين الشاعر "أحمد بزيو"، وقد شكلت العناوين الاسمية نسبة 85.68% من مجمل العناوين، بينما العناوين الفعلية 18.36% من مجموع العناوين، لذلك فلا عجب أن نجد تنوع أبنية الأسماء وصيغها في عناوين الشاعر.

2-1-بنية الأسماء:

أ-**المصدر**:«وهو اللفظ الدال على الحدث، مجرّدًا عن الزمان، متضمنا أحرف فعله لفظا مثل: علِم علمًا، أو تقديرا مثل: قاتل، قتالا، أو معوّضًا مما حُذِفَ بغير مثل وعد عدة»[1]. وهو قسمان: مصدر الثلاثي ومصدر غير الثلاثي، وقد هيمنت صيغة المصدر على عناوين الشاعر "أحمد بزيو" حيث شكلت نسبة 25.2% من مجموع الأبنية الاسمية المشكّلة للعناوين وهي كالآتي:

مصدر الفعل الثلاثي: مصدر الثلاثي هو مصدر غير قياسي، أي إنه لا تحكمه قاعدة عامة، وإنما الأغلب فيه السماع[2].

وقد حضرت صيغة الإصدار في أبنية العناوين الآتية:

العنوان	المصدر	الفعل	وزن الفعل	عنوان الديوان
دُعَاء	دُعَاء	دعا	فَعَلَ	روضة الغناء
هَمْسُ الماضي	هَمْس	هَمَسَ	فَعَلَ	روضة الغناء
الوفاء	وَفَاء	وَفَى	فَعَلَ	روضة الغناء
أنت الشِعر	شِعْر	شَعَرَ/ شَعُر	فَعَلَ/ فَعُلَ	روضة الغناء
"وأتموا الحج والعمرة لله"	حجّ	حجَّ	فَعَلَ	روضة الغناء
الجمال	جمال	جَمَلَ	فَعَلَ	فردوس القلوب

[1] – الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص123.

[2] – عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص68.

أنين الغِناء	أَنِين	أنّ	فَعَلَ	فردوس القلوب
الهوى الأسطورة	هَوَى	هَوَى	فَعَلَ	فردوس القلوب
غِنَى الوصال	غِنَى	غَنِيَ	فَعِلَ	فردوس القلوب
ضَيَاع	ضَيَاع	ضَاعَ	فَعَلَ	فردوس القلوب
هُيَام	هُيَام	هَامَ	فَعَلَ	نبضات الهوى
خلود ليلى	خُلود	خَلَدَ	فَعَلَ	نبضات الهوى
رمز البطولة والعروبة والخلود	رمز/ عروبة/ خلود	رَمَزَ/ عُرُبَ/ خَلَدَ	فَعَلَ/فَعُل	نبضات الهوى
وَصْف	وَصْف	وَصَفَ	فَعَلَ	نبضات الهوى
لمسات الهُيام	هُيام	هَامَ	فَعَلَ	نبضات الهوى
دِفْءُ المَنام	دِفْء	دَفِئَ	فَعِلَ	نبضات الهوى
النُبْل	نُبْل	نَبُلَ	فَعُلَ	نبضات الهوى

نلاحظ من خلال الجدول أن أبنية المصدر الثلاثي تنوعت أوزانها فجاءت مرتبة كما يلي: (فُعَال، فَعْل، فَعَال، فِعْل، فَعْل، فَعيل، فَعَلَ، فَعَلْ، فِعَلْ، فَعَالْ، فُعُول، فَعْل، فُعُولة، فَعَلَ، فَعْل، فُعَال، فِعْل، فُعْل)، فللمصدر وظيفة خاصة تجسدها استعمالاته المختلفة وما تحمله من إيحاءات دلالية، فهو يدل على الحدث مبهم الزمن، وإن كان النحاة يعدون دلالة المصدر على الزمن دلالة مطلقة، إلا أننا نجد له بعض المعاني الوظيفية التي هي عبارة عن إيحاءات دلالية لا نلمسها إلا من خلال السياق الذي ترد فيه[1]، فالمصدر "همسْ" في عنوان "همس الماضي" يدل على حدث وهو "الحديث سرًا وقد خرج من دلالاته الزمنية المبهمة ليدل على الماضي وحنين الشاعر إليه من خلال السياق، إضافة إلى أن للمبنى الصرفي الواحد عدة معانٍ، وأن السياق هو الوحيد الكفيل

(1) – صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص151، 152.

بتبيين إيحاءاتها الدلالية، وهو صالح لأن يوصف به كغيره من المشتقات[1]. وهو ما نلمسه في عنوان "خلود ليلى" فقد استعمل الشاعر مصدر "خلود" بدل اسم الفاعل "خالدة" وقد أدى المصدر معناه ووظيفته.

والوصف بالمصدر أقوى من الوصف بالصفة، فالوصف بالمصدر يشعرك أن الموصوف صار في الحقيقة مخلوقا من ذلك الفعل، وذلك لكثرة تعاطيه له واعتياده إياه ويدل على أن هذا المعنى له[2].

وقد شكلت المصادر مركزا دلاليا في عناوين الشاعر "أحمد بزيو" حيث غلب عنده توظيف المصادر الدالة على غريزة جسمية أو شعورية (همس، هُيَام، هوى، أنين، وفاء، دفء)، وكذا المصادر الدالة على ثبوت الحدث (خلود، ضياع، شِعر، دعاء، حج)، وقد جاءت هاته المصادر بمباني مختلفة باختلاف أفعالها، ويعود هذا التنوع إلى أن لكل شاعر معجمه اللغوي، وطريقته الخاصة في بناء تراكيبه، فالشاعر يلجأ للمصدر حين يريد التحرر من قيود الزمان، فهو يريد التحدث عن شيء ثابت ويريد البقاء والخلود للمعاني التي يبثها في شعره، وتمتد هيمنة المصدر في شعر "أحمد بزيو" من عتبة العنوان إلى المتن النصي، فجعلت هاته الصيغة المعنى مطلقا، ثابتا، مستقرا مجردا من الزمان والمكان، يقول الشاعر[3].

إنّ القَصَائدَ كُلَّهَا تَعِبَتْ مَعِي

مَا الشّعْر إنْ لمْ يَعْتَليهِ عَذابُ

بَيْتُ القَصيدِ تَنَهُّدٌ وتبَسُّمٌ

(1) – ينظر: صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية ، ص155.

(2) – محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، 2011، ص70.

(3) – أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص123.

بَيْتُ القَصِيدِ سَعادةٌ وعِتَابٌ

مَا الشّعرُ إلا نَظْرةٌ وتبصُّرٌ

وتحسُّر وتأوّه وشرابُ

مصدر الفعل غير الثلاثي: مصادر الأفعال غير الثلاثية قياسية لها أوزان أو أبنية توصّل إليها علماء الصرف، ويجب القياس عليها[1]، ودخلت في بناء العناوين الآتية:

العنوان	المصدر	الفعل	وزن الفعل	عنوان الديوان
تَرَجٍّ	تَرَجٍّ	تَرَجَّى	تَفَعَّلَ	روضة الغناء
إشْرَاق	إشْرَاق	أَشْرَقَ	أَفْعَلَ	روضة الغناء
التَّبَنّي	تَبَنِّي	تَبَنَّى	تَفَعَّلَ	روضة الغناء
مُنَاجَاةُ القَلْبِ	مُنَاجَاة	نَاجَى	فَاعَل	روضة الغناء
بِئْسَ التَوْزِيع	تَوْزِيع	وَزَّعَ	فَعَّل	روضة الغناء
روعة الإيثار	إيثَار	آثَرَ	فَاعَل	فردوس القلوب
محبة وإخاء	إخَاء	آخَى	فَاعَل	فردوس القلوب
غِنَى الوصال	وِصَال	وَاصَل	فَاعَل	فردوس القلوب
تَقَرُّب	تَقَرُّب	تَقَرَّبَ	تَفَعَّلَ	اللؤلؤ المنثور
التّدارك	تَدَارُك	تَدَارَكَ	تَفَاعَلَ	اللؤلؤ المنثور
روح الإخاء	إخَاء	آخَى	فَاعَلَ	نبضات الهوى
الإطْمِئْنَان	اِطْمِئْنَان	اِطْمَأَنَّ	اِفْعَلَلَّ	نبضات الهوى

(1) – محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي، ص195.

من خلال جدول الأوزان التي جاءت عليها عناوين المصادر كما يلي (بالترتيب): (تَفَعٍ، إِفْعَال، تَفَعَّل، مفاعلة، فيعَال، فِعَال، فِعال، تفعُّل، تَفَاعُل، فِعال، إِفْعِلَال)، نلاحظ أن صيغة المصدر فِعال تكررت في أكثر من عنوان وقد حملت هاته الصيغة في طيّاتها معاني إيحائية تتمثل في مشاعر (الإخاء، المحبّة، الإيثار) وكذلك معاني المشاركة (مناجاة، الترجي، الدعاء، التوزيع) والتي تؤدي إلى (التقرب، الوصال، الاطمئنان) فهي التي تجعل القارئ يستشعر ذات الشاعر الهادئة، المستقرة المتحررة من كل القيود، كما كانت لهاته المصادر دلالتها الخاصة التي تجاوزت عتبة العنوان لتلج عالم النص وهي دلالة الثبوت، وتأتي دلالة الثبوت جلية في قصيدة "خلود ليلى" من كون الشاعر في هاته القصيدة يتحدث من الجانب الديني في الحياة وبأنه هو الأهم ولابد من التمسك به، حتى ننعم بحياة هنية في الدار الآخرة فجاءت جل معاني القصيدة دالة على الثبوت وقد استخدم الشاعر لذلك عديدا من المصادر (اعتكاف، الدوام، ابتسام، ارتباك، احتفاظ، احتضان) يقول الشاعر[1]:

لِلَيلى هُدُوء.

غَنَاءٌ

دُعاءٌ

وَفي كُلّ لَيلة لَهَا بَسمة

واعْتِكافٌ

وَتَخْشى القُعُود

لِلَيلى أَنِينٌ

[1] – أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص13، 14.

يَنَامُ عَلى عَاتِقِي

فَبِرَغْمَ ارْتِبَاكِي وَصَبْرِي

وَرَغْمَ احْتِفَاظِي وَصَمْتِي

فَإِنِّي إليها العَشِيق الوَدُود

لِلَيلى اِبْتِسام

بَريقٌ منَ المُقْلَتَيْن

يُشعّ احْتِضَانًا

يَضُمّ حَنِينًا

ب-اسم الفاعل: هو اسم مشتق من الفعل يدل على من وقع منه الفعل أو الحدث[1]، نحو: ناجح، مجتهد.

فاسم الفاعل- كما يقول النحاة- يدل على الحدث والحدوث وفاعله والحدوث أي التغيُّر[2] ؛ أي أن يكون المعنى القائم بالموصوف متجدّدًا بتجدد الأزمنة[3].

وقد جاءت هاته الصيغة في أبنية ستة عناوين، وهو ما يعادل نسبة 5.04% من مجموع الأبنية الاسمية للعناوين، وتتمثل هذه الصيغ في:

[1] – محمود سليمان ياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، ط1، 1999، ص220.

[2] – فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية العربية، دار عمار للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط2، 2007، ص41.

[3] – الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص135.

العنوان	اسم الفاعل	فعله	الديوان
قارئ الكف	قارئ	قرأ	فردوس القلوب
عُدْ مُشْرِقًا	مُشْرِقًا	أَشْرَقَ	روضة الغناء
أحبك يا باغية	باغية	بَغَى	نبضات الهوى
يا راقِيا	راقيا	رقى	نبضات الهوى
صرخة ثائر	ثائر	ثارَ	نبضات الهوى
مُتَأَكّد	متأكِّد	تَأَكَّدَ	اللؤلؤ المنثور

يبدو من خلال الجدول أن الشاعر استخدم بنية اسم الفاعل بدلالات متعددة، فتارة نجد هاته الصيغة دالة على التجدد والتغيّر كما في عنوان "صرخة ثائر" فكلمة "ثائر" تحمل في طياتها معاني الثورة والانتفاض والتغيير، كما نجد دلالة التغير في عنوان "قارئ الكف" فالشاعر من كثرة يأسه يلجأ لهذا القارئ علّه يطلعه على مستقبل مشرف تنجلي معه الهموم والوساوس، وتارة أخرى نجد هاته الصيغة دالة على الثبوت كما في عنوان "متأكد"، وفي عنوان "عد مشرقا" نجد اسم الفاعل يحمل دلالة الاستقبال، ونجد أن صيغة اسم الفاعل قد اجتاحت متون النصوص وبدلالات متعددة تتأرجح بين الثبوت والتجدد والوصف والاستقبال، يقول الشاعر[1]:

عَـبْـد العَزِيز الرَّائع أَنْـتَ الـجَمَالُ البَارِعُ

يَـهْـوَاكَ عَمِّي أَحْمَدُ يَـفْـدِيكَ دَوْمًـا سَـامِعُ

أَنْـتَ الـدَّلَالُ الهَائِلُ أَنْتَ الفَضَاءُ الـشَّاسِعُ

أَنْتَ الصَّغِيرُ البَاسِمُ كُـلُّ الـصِّفَاتِ جَامِعُ

في كُلِّ يَوْمٍ يَنْقَضِي أَنَـا لَـكَ الـمَـطَاوِعُ

[1]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص 40.

مَـهَـاجِـمٌ مُـقاوم مُـنـاصِـر مُـدافِع

لِـتَـبـق لِـي مَـنارةً فـأَنـتَ نُـورِي اللّامعُ

جـ-اسم مفعول: هو اسم مشتق يفيد الدلالة على معنى مجرّد، وعلى من وقع عليه هذا المعنى، مثل: مفهوم[1]، وهو صفة تؤخذ من الفعل المجهول، للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد، لا الثبوت والدوام، ويبنى من غيره على لفظ مضارعه المجهول[(2)].

ولم ترد صيغة اسم المفعول في عناوين الشاعر "أحمد بزيو" إلا مرة واحدة، وذلك في عنوان ديوان "اللؤلؤ المنثور" حاملة دلالة التجدد والتغيّر، وهو لا يقصد في هذا العنوان سوى شعره وكلماته فكانت كلماته كـ "اللؤلؤ المنثور" في البياض والانتشار والحسن، واللؤلؤ إذا نثر على بساط كان أحسن منه منظوما، فكلمة "منثور" جاءت دالة على الانتشار والكثرة الذي ينافي معنى الثبوت والجمود. خاصة وأن هذا الديوان شكل صرحا شعريا دينيا أساسه القرآن الكريم مصدر إلهام لذات الشاعر، فقد كان أثر الثقافة العربية الإسلامية جليا في صقل موهبة الشاعر وتشكيل تجربته الشعرية، فاستقى الشاعر من القرآن الكريم الكثير من الألفاظ والتراكيب ووظفها في سياقاته الشعرية ومنها هذا العنوان.

د-الصفة المشبهة: هي صفة تؤخذ من الفعل اللازم، للدلالة على معنى قائم بالموصوف بها على وجه الثبوت، لا على وجه الحدوث، كحسن، وكريم، وصعب وأسود، ولا زمان لها لأنها تدل على صفات ثابتة، والذي يتطلب الزمان وإنما هو الصفات العارضة[3]، وسميت "مشبهة" لأنها تشبه اسم الفاعل في الاشتقاق والدلالة على المعنى

[1]- محمد سليمان الياقوت، الصرف التعليمي، ص234.

[2]- الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص137، 138.

[3] - م.ن/ ص139، 140.

وصاحبه وقبول التثنية والجمع والتذكير والتأنيث، وتفترق عنه في أنها تدل على صفة ثابتة[1].

وقد وظف الشاعر هاته الصيغة في أبنية عناوينه وهو ما يعادل نسبة 4.76% من مجموع أبنية العناوين الاسمية وهي كالآتي[2]:

العنوان	الصفة المشبّهة	الفعل	الديوان
الأنيقة	أنيقة	آنق	فردوس القلوب
أُمَّ الشَّهِيدِ	شهيد	شَهِدَ	نبضات الهوى
حَسْنَاءُ المِيلَادِ	حسناء	حَسُن	روضة الغناء
عَفِيفَتِي	عفيفة	عفّ	روضة الغناء

يتبين لنا من خلال هذا الجدول وورود ثلاث صيغ من الفعل الثلاثي، وصيغة واحدة من الفعل الرباعي، وكلها جاءت دالة على الثبوت، فالشاعر في هاته العناوين يصف حبيبته الحسناء الأنيقة والعفيفة التي تتربع على قلبه الجريح، وما يؤكد ذلك وهو حضورها المكثف في قصائده، فنجده يبدع في وصفها كما في قصيدة: "عبرة وبسمة" التي هيمنت عليها هاته الصيغة، يقول الشاعر[3]:

حَبِيبَتِي

عَفِيفَة

مُعَقّدَة

حَبِيبَتِي

[1] – محمد سليمان الياقوت، الصرف التعليمي، ص243.

[2] – الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص140.

[3] – أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص117.

جَمِيلَة

قَبِيحَة

صَغِيرة

كَبِيرة

نَهَارُهَا وَلَيْلُهَا

صَبَاحُهَا وَمَسَاؤُهَا

أُنْشُودَة مُقَيّدَة

حَبِيبَتِي

اِبْتَسَامَة

طَوِيلَة

عَرِيضَة

وَدَمْعَة رَقْرَاقَة

وَآهَةٌ عَمِيقَة

وَزَفْرَة مُمَدَّدةٌ

حَبِيبَتِي

فَلْتَسْأَلِي قَلْبِي الذي عَنْ حُبّك الغَالِي انْكَسَرْ

هـ-صيغة المبالغة: هي أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه، وهي لا تشتق إلا من الفعل الثلاثي[1]، وهي تفيد الدلالة على الكثرة والمبالغة في معنى اسم الفاعل[2].

[1] – عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص77.

[2] – محمد سليمان الياقوت، الصرف التعليمي، ص230.

ولم يأت في عناوين شاعرنا بهذه الصيغة إلا عنوان واحد وهو "لعوب" وقد ارتبطت دلالتها بالكثرة والمبالغة وهو لا يقصد سوى محبوبته الكثيرة الدلال، الرشيقة الحركات، يقول الشاعر في هاته القصيدة[1]:

يَا زَهْرَةً يا بَسْـــمَة تُشْـفِي يَا هَمْسَةً يَا نَغْمَةً مَنْهَـــلْ

يَا وَرْدَةً مِنْ عِطْرِهَا تَبْـــدُو أَهْلًا لِجُودٍ لَا، فَلا تَبْخَـــلْ

هَلْ مِنْ لَيَالِي الأُنْسِ يَا لَيْلَى قَدْ ضِعْتِ لَا أَقْدِرُ هُنَا أَحْمِلْ

2-2-بنية الأفعال: رغم حضورها المحتشم في عناوين الشاعر "أحمد بزيو" إلا أنها جاءت على صيغ متنوعة وكلها صيغ بسيطة، توزعت هذه الأبنية في الصيغ الآتية:

العنوان	الفعل	الديوان
وأتموا الحج والعمرة لله (2)	أَتَمُّوا (أَتَمَّ)	روضة الغناء فردوس القلوب
اذهبي	اذهبي (ذهب)	روضة الغناء
وقالت	قالت (قال)	روضة الغناء
دعيني	دعيني (ودعَ)	روضة الغناء
عد مشرقا	عُدْ (عاد)	روضة الغناء
أُغَنِّيكِ	أُغَنِّي (غَنَّى)	فردوس القلوب
هل تَسْتَمْتِعِينَ؟	تستمتعين (اسْتمتع)	فردوس القلوب
كم كنت فينا	كنت (كان)	فردوس القلوب
سوف تشفى	تُشفَى (شُفِي)	نبضات الهوى

[1] – أحمد بزيو، روضة الغناء، ص91، 92.

كنْ	كن (كان)	نبضات الهوى
على صدرها تشتهي أن تنام	تشتهي (اشتهى)، تنام (نام)	نبضات الهوى
أحبك يا باغية	أحبك (أحبّ)	نبضات الهوى

تتمثل صيغ الأفعال ودلالتها فيما يلي:

1-صيغة أَفْعَل: وهي من صيغ الفعل الثلاثي المزيد بحرف، وذلك بزيادة همزة التعدية في أوّله، استعمل الشاعر وبصيغة الأمر في عنوان "وأتمّوا الحجّ والعمرة لله" يتفق العلماء على أن الأمر يدل على الطلب، فالشاعر اختار هذا العنوان وهو آية من القرآن الكريم جاء فعل الأمر فيها دالا على الوجوب أي وجوب تأدية الحج والعمرة تامّين ابتغاء وجه الله تعالى.

وما يسترعي انتباه القارئ أن الشاعر قد عنون قصيدتين بهذا العنوان، افتتح بهما ديوانيه: "فردوس القلوب" و"روضة الغناء"، فيعتقد المتلقي للوهلة الأولى أن العنوان للنص الشعري نفسه، غير أنه يعدل على ذلك عند قراءة المتن الشعري للقصائد، والإشكال الذي يطرح هنا: كيف للمتلقي/ المؤول أن يتعامل مع عنوان واحد لقصيدتين متباينتين في تأويله للعنونة؟ ولماذا لم يقم الشاعر بوضعهما داخل الديوان نفسه بشكل متتال؟ ولماذا لم يختر الشاعر عنوانا آخر لإحدى القصيدتين، نرجّح أن الشاعر لم يجد إلا هذا العنوان لتوافقه مع معاني ودلالات نصيه ذلك لأن إنتاجية العنوان تقتضي في فلسفتها عموما أن يمثل العنوان الشعري متنه ويحيل إليه، ويحمله حملا دلاليا[1]، ولفك لغز هذا التكرار لابد للقارئ أن يلج عالم النصوص، وقراءتها وفق ما تدلي به إشارة العنوان على أساس أن العنوان هو نص مصغّر، فيكون تأويل العنوان انطلاقا من النص؛ لأن هذا التأويل يبقى رهينا بما يمنحه النص من إيحاءات ودلالات، بمعنى أن العنوان لابد وأن يشرك النص

[1] – ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص57.

الأكبر في عملية القراءة والتأويل وذلك بحكم العلاقة الاقتضائية بين الاثنين[1]، وبولوج عالم النص نجد الشاعر في القصيدة الأولى (حسب التاريخ لأن كل قصائد الشاعر مذيّلة بتاريخ كتابتها) يصوّر لنا الشاعر مشاعر البهجة والخشوع بزيارة بيت الله الحرام لآداء مناسك العمرة رفقة والده، فنجده يناجي مكة المكرّمة والكعبة المشرَّفة بمشاعر فياضة، وهو يقف خاشعا يذرف الدموع طالبا الرحمة والمغفرة، وتمتد رؤية الشاعر الروحانية وينتقل بمشاعره المقدسة إلى المسجد النبوي بالمدينة المنورة ويقف عند قبر سيد الخلق – صلى الله عليه وسلم– وقد هزّه الشوق للُقياه، فعبّر عن مكنوناته بفيض من الهوى القلبي والعشق النفسي، وفي ختام القصيدة يبدي الشاعر شوقه ولهفته للعودة لهاته البقاع رفقة والدته، يقول الشاعر[2]:

جِئْتُ الحِجَازَ رَفِيقُ دَرْبِي وَالِدِي عُدْنَـــا هُـــنَا ولَعَـــلَّنَا أَبْـــرَارُ

سَنَعُودُ يَوْمًـــا رُفْقَـةَ الأُمِّ التـــي تَهـــوْى البِـــقَاعَ فَكُـــلُّنَا زُوَّارُ

في الأبيات السابقة يتلهف الشاعر للعودة إلى البقاع رفقة والديه، وقد تحققت أمنيته بل استجيبت دعوته وعاد إليها بعد حين في الموسم الموالي حاجا لا معتمرا وهو ما صوّره لنا في قصيدته الثانية[3]:

جِئْنَاكِ مَكَّة والمُنَى في حَجِّنَا زُرْنَاكِ طِيبَة شَوْقِنَا مِدْرَارُ

وتَأَثّرْتُ في الحِينِ كُل نُفُوسِنَا وَتَدَفَّقَتْ منْ دَمْعِنَا أَنْهَارُ

وَتَسَالَمَتْ وَتَبَاهَجَتْ أَرْوَاحُنَا والحُبُّ فِينَا شَعْشَعَتْ أَنْوَارُ

[1] – ينظر: محمد فكري جزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، 1998، ص69.

[2] – أحمد بزيو، روضة الغناء، ص7.

[3] – أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص5.

أَبَوايَ مِنْ حُسْنِ الرِّفَاقِ إلى هُنَا كلّ الرّفاقِ أَقارِبِي أَصْهَارُ

وبناء عليه يمكن القول في تأويل عنوان القصيدتين إن العنوان يتطابق دلاليا مع مضمون القصيدتين معا والقصيدة الثانية ما هي: إلا تتمّة للقصيدة الأولى فالشاعر في القصيدة الأولى يتكلم عن آدائه لمناسك العمرة وشوقه للعودة وفي القصيدة الثانية يصور لنا عودته إلى البقاع المقدسة لتأدية مناسك الحج، ولم يجد الشاعر عنوانا أشمل وأعمق وأصدق من الآية الكريمة "وأتموا الحج والعمرة لله" وكان ينبغي أن يكون عنوانه حسب مضمون نصوصه وأتموا العمرة والحج لله، لكن يبدو أن الشاعر لم يرغب في المساس بالآية الكريمة تقديما أو تأخيرا حفاظا على قدسيتها.

2- صيغة "فعل": نلاحظ من خلال الجدول أن صيغة فعل المجرد الثلاثي في عناوين الشاعر اختلفت وتنوعت بين الماضي والأمر، فقد جاءت في عنوان وقالت بصيغة الماضي دالة على ثبوت فعل القول وتأكيده، غير أن هذا القول لم ينقض، زمنه بل هو مستمر ومتجدد، فالشاعر عند ما قالته في القصيدة استخدم صيغة المضارع الدال على الحال والاستقبال والاستمرار نحو (أشهر، أرقص، ينمو، أناجيك، تخفو، تذوب، أعيش، أخاطب، ألامس، أسقيك...) فجل هاته الأفعال، دالة على الاستمرار والتجدد، وامتدادها إلى المستقبل وجاءت هاته الصيغة في عنوان "كم كنت فينا" دالة على ثبوت وقوع الفعل أو الصفة في الماضي واستمرارها إلى زمن غير محدد وما يؤكد هاته الدلالة أن الشاعر في القصيدة يشبه هاته الكينونة بمفردات دالة على الديمومة والاستمرار، يقول الشاعر[1]:

كَمْ كُنْتَ فِينَا كَالهَوَاءِ

كَمْ كُنْتَ فِينَا كالسَّمَاء

[1] – أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 79، 80، 81.

كَمْ كُنْتَ فِينَا كَالنُّجُوم وكَالقَمَر.

كَمْ كُنْتَ فِينَا كَالمَطَر

كَمْ كُنْتَ فِينَا كَالشّهيق

كَمْ كُنْتَ فِينَا كَاللَّيل يَعْتَنِقُ الهُدُوء

كَمْ كُنْتَ فِينَا كَالنَّسِيمْ

كَمْ كُنْتَ فِينَا كَالأَصيل

كَمْ كُنْتَ فِينَا كَالضُّحَى

كَمْ كُنْتَ فِينَا كَالشَّمْسِ لا تُمْحَى

كَمْ كُنْتَ فِينَا

بلْ وتَبقَى تُحفَة طُول السِّنِينْ

وَتَظَلُّ دَوْمًا

يَا حَبِيبِي غَاليًا

أما العنوان الثاني "اذهبي" فقد جاء على صيغة الأمر (أفعل) وبما أن فعل الأمر هو «ما دل على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر، مثل: جيء، اجتهد، تعلم»[1]، فإن دلالة هذا الفعل في هذا العنوان هي: الطلب، فالشاعر يطلب من حبيبته الذهاب وقطع الوصال، ولم يتوقف هذا الطلب عند العنوان فحسب، بل إن صيغة الأمر هيمنت على القصيدة ككل بل إن الشاعر في هاته القصيدة أخذ موضع الأمر فأطلق هاته الأبيات في لحظة انفجارية صارخة، فجاءت دلالات الأمر القوية الطلب متناسلة في كل حلقات النص ومن أمثلة هاته الصيغ (شجّعي، علّمي، داعبي، ضعي،

[1] – الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص30.

اطلبي، واصلي، صرّحي،...)، ويتحول الشاعر من الآمر المتسلط إلى العاشق المترجي في قصيدة "ترج" التي يقول فيها[1]:

غَنِّ يَا لَيْلَى الوِصَال أَمْطِرِينِي يَا غَزَال

أَنْـت أَهْـلٌ للــجَمَال أَنتِ لِي كُل الدَّلَال

عَـلِّـمِـينِي كَالصِّغَار أَرْشُـدِيـنِـي كَـالكِبَار

يُـهْتَـدَى بِي كَـالمَنَار تَـوِّجِـينِي بِالخِـصَال

شَـرِّبـنـي مـنْ مَنَابِعَ أَطْـعِمِـنِي منْ مَنَافِع

أَشْعِلِي كلّ المَلامِع أَسْحِقِي كلَّ الضِّلَالِ

3-صيغتا فعل الأمر(عَلِي، فُلْ): وهما من صيغ فعل الأمر للفعل المعتل، أوردها الشاعر "أحمد بزيو" في ثلاثة عناوين وهي: (دعيني)، (عُدْ مُشرقًا)، (كُنْ)، وقد صيغ فعل الأمر في الفعل دعى (وَدعَ) بحذف فاء الفعل فيحذف ما يقابلها في الوزن وهو حرف (الواو فصار الوزن (عَلِي)، وفي الأفعال (عُدْ، كُنْ) حذفت عين الفعل فصار الوزن (فُلْ)، وكما قلنا من قبل إن دلالة فعل الأمر هي الطلب الجازم على وجه الاستعلاء، فجاءت هاته الأفعال دالة على الطلب.

ففي العنوان الأول (دعيني) أوّل ما يبرق في ذهن القارئ عند قراءته للعنوان أن الشاعر يأمر حبيبته بتركه والابتعاد عنه بصيغة الآمر، غير أنه بالرجوع إلى النص تحدث المفارقة، فعلى الرغم من حضور جملة (دعيني) في كل أجزاء القصيدة غير أن صيغة الأمر فيها جاءت مخالفة للأصل، إذ نجد الشاعر يترجى ويتودد ويطلب من

[1] – أحمد بزيو، روضة الغناء، ص14.

محبوبته أن تتركه يعبّر ويفجّر كل الكوامن، وتتجلى دلالة الطلب في العنوانين (عُد مشرقا)، (كن)، وقد جاءت صيغة الأمر فيهما على وزن (فُلْ).

4-صيغة فعّل: وهي من صيغ الفعل الثلاثي المزيد بتضعيف العين وقد وردت في عناوين الشاعر مرة واحدة بصيغة المضارع (أغنيك) الدال على الحال والاستقبال والاستمرارية، فجاء هذا الفعل دالا على وقوع الحدث قبل زمن التكلّم وبعده، وما يؤكد هاته الدلالة هو متن القصيدة، يقول الشاعر[1]:

أغنّيك حتى يَفِيضُ على شَفَتَيكِ الكَلام.

وحتّى تِبُحَّ الحَنَاجِرُ

أُغَنّيك في كلِّ عُرسٍ وعيْد.

وَيَلْمَعُ في عَيْنِي مَاءُ السُّرور.

أُغَنِّيك في كُلِّ يوم جديد

أُغَنّيك حتى تمدّ بها النُّجُوم

أغنّيك حتّى تَزول الهُمُوم

ويَزْهُو الحَجَرْ

فقد جاء الفعل المضارع (أغني) في هاته الأبيات ملتصقا بدلالة الماضي وممتدًّا إلى المستقبل، كما أن توظيفه جاء مكثفا بهاته الصيغة، فلا يكاد يخلو منها كل مقطع دليلا على الاستمرار والتكرار والكثرة التي جاءت بها صيغة (فعّل)، فنجد فعل الغناء

[1] – أحمد بزيو، فردوس القلوب، 68، 69.

ممتدًّا من الماضي متواصلا إلى حاضر الشاعر ومستقبله، فالفعل المضارع لا يتقيد بزمن معيّن عند توظيفه في سياقات تركيبة مختلفة.

5-صيغة استفعل: وهي من صيغ الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف (الألف، السين، التاء)، و«يدل هذا المكون التركيبي على الطلب والسؤال غالبا، والسؤال هو بمعنى الطلب لأن الألف والسين والتاء تدل في عمومها على الطلب، ويكون هذا الأخير بنسبة الفعل إلى الفاعل لإرادة تحصيل الفعل المشتق هو منه».[1]

وقد وظف الشاعر هاته الصيغة مرة واحدة في عنوان «هل تستمتعين؟» حيث كان الخطاب في هذا العنوان موجها إلى الحبيبة، ودالا على السؤال والطلب بمعنى هل تطلبين الاستمتاع، وما يؤكد هاته الدلالة هو صيغة الطلب التي تسيطر على القصيدة، نحو قوله[2]:

لَوْ تَسْتَمِعِينَ

كَوْنِي كَرِيمَة عَلى هَذَا اليَتِيمْ

تَرَفَّقِي

تَلَطَّفِي

ثُمّ امْسِحِي عَنْهُ الأَنِينْ

فإضافة إلى دلالة الطلب في العنوان، فقد زاد في قوتها تكرار أفعال الأمر في القصيدة الدالة هي الأخرى على الطلب، فبدا الشاعر مبالغا في طلبه وسؤاله.

[1] – صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، ص103

[2] – أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 75.

وفي ختام دراسة البنية الصرفية في عناوين الشاعر "أحمد بزيو" نجد هيمنة أبنية الأسماء على أبنية الأفعال وكما جاءت أبنية الأسماء وصيغها متنوعة في بنيتها، كانت متنوعة في دلالتها فالشاعر وظف كل إمكاناته اللغوية للإفادة من كل اختلاف في المبنى ليناسب المعاني المراد إيصالها، فدلالة الاسم ليست واحدة في جميع صيغه، وليس للفعل دلالة واحدة في جميع أقسامه، فالمضارع كثيرا ما دلّ في السياق على الماضي، فالاستعمال الشعري والسياق هما الفيصل في ضخ دلالات البنى وتأويلها.

3-البنية التركيبية:

تقوم دراسة هذه البنية على إجراء عملية مسح لعناوين دواوين وقصائد الشاعر "أحمد بزيو" وتصنيفها من حيث الاسمية والفعلية وتحليلها وإبراز ملامحها الدلالية، وقبل أن نشرع في دراسة البنية التركيبية للعناوين يجدر بنا أن نعرّج على مفهوم علم النحو الذي يدرس الجملة توازيا مع علم الصرف الذي يبحث في الكلمة.

فالنحو هو "علم بأصول تعرف بها أحوال الكلمات العربية من حيث الإعراب والبناء، أي من حيث ما يعرض لها في حال تركيبها، فبه نعرف ما يجب عليه أن يكون آخر الكلمة من رفع، أو نصب أو جرّ أو جزم، أو لزوم حالة واحدة، بعد انتظامها في الجملة"[1]، واعتبار العنوان جملة وجب على الباحث اللغوي في تحليله للمستوى التركيبي الوقوف عند نظام الجملة، وتصنيف أنواعها وتحديد وظائفها، وما يطرأ عليها من تغيير في ألفاظها أو معانيها، مشيرا إلى أساليبها المختلفة[2]، الجملة هي «ما تألف من مسند ومسند إليه»[3] والمسند يمثل الخبر في الجملة الاسمية، أما في الجملة الفعلية فهو الفعل،

[1]- الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص14.

[2]- ينظر: محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة الفعلية في سورة البقرة، دار هدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2004، ص16.

[3]- الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص17.

في حين إن المسند إليه هو المبتدأ في الجملة الاسمية والفاعل في الجملة الفعلية، فالجملة ذات تركيب إسنادي وغرض دلالي ومعناها هو محصلة بنيتها التركيبية. لهذا كانت دراسة الجملة موزعة بين علمي النحو والبلاغة.

وبعد الدراسة الإحصائية لعناوين الشاعر "أحمد بزيو" وجدنا تنوعا في أشكال تراكيب العنونة، لهذا سنقوم برصد هاته البنيات العنوانية وتحليلها لنرى قدرة الشاعر الإبداعية في اختيار عناوينه تركيبيا لأن العنوان يمثل نقطة الانطلاق التي توصلنا إلى النص، يستدرج المبدع من خلاله المتلقي إلى عالم النص بغواية العنوان.

3-1-البنية التركيبية لعناوين الدواوين الشعرية:

يبين لنا الجدول الآتي البنى التركيبية لعناوين الدواوين الشعرية للشاعر "أحمد بزيو"[1].

العنوان	نوع التركيب	النمط
فردوس القلوب	جملة اسمية	(م، مح)+ خبر+ مضاف إليه
روضة الغناء	جملة اسمية	(م، مح)+خبر+ مضاف إليه
نبضات الهوى	جملة اسمية	(م، مح)+ خبر + مضاف إليه
اللؤلؤ المنثور	جملة اسمية	مبتدأ + صفة+(خ، مح)

اتسمت البنية التركيبية لهذه العناوين في أنها جاءت جملا اسمية، ذلك أن «الاسمية خاصة مميّزة في بنية العنوان وجملته، حتى تكاد تكون الخاصية الأساس في العنونة»[2]. وقد يعود ذلك إلى أن المركب الاسمي يقترن إلى حد كبير بالمسميات متجرّدًا من الحدث

[1]-(م، مح) رمز للمبتدأ المحذوف، (خ، مح) رمز الخبر المحذوف.

[2]-محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، ص35.

والزمن كما أن أغلب هاته الجمل العنوانية قد اتحدت في خاصية غياب المبتدأ وحضور أكثر عناصر الجملة إفادة ألا وهو "الخبر"، وهو ما يمكننا من الحكم عليها بأنها ذات طبيعة ثبوتية مستقرة من خلال ما تثبته من شفرات تستفز المتلقي وتقذف له إلى لُجَةِ التأويل.

وقد جاءت البنية النحوية لتلك العناوين على نمطين:

النمط الأول: (م، مح)+ خبر+ مضاف إليه.

حيث تتشكل البنية التركيبية في عناوين هذا النمط من اسمين أحدهما مضاف إلى الآخر (مضاف ومضاف إليه)، إذ نلاحظ أن هاته العناوين بدأت باسم نكرة تم تعريفها لاحقا بالإضافة، ذلك أن الوظيفة الأساسية للمضاف إليه هي التعريف بالمضاف، ونستدل على ذلك بعنوان "فردوس القلوب" إذ لولا كلمة (القلوب) استطعنا تحديد معنى كلمة "فردوس" التي جاءت في سياق النكرة غير أن العنوان الثاني خرج عن هذا الأصل إذ غدا المضاف إليه أداة غموض واستفهام، فعند قراءتنا للعنوان "روضة الغناء" فإننا لا نكاد نعثر على علاقة بين المضاف (روضة) والمضاف إليه (الغناء) مما يجعل العنوان مفتوحا على دلالات عدة يفتقها المتلقي، ففي هذا العنوان انحراف دلالي رغم سلامة التركيب من الناحية النحوية، فبالعودة إلى المعنى المعجمي لطرفي هذا العنوان نجد أن لفظة روضة تعني: الأرض الكثيرة الخضرة والماء، وهي البستان والحديقة الغنّاء[1]، أما كلمة الغناء: فالغناء من الصوت ما طُرب به، وقد غنَّى بالشعر وتغنّى، وغنّى بالمرأة تغزّل وذكره إيّاها في شعر، وغنّى بالرجل وتغنّى به: مدحه أو هجاه، وغنّيت بالركب" ذكرته لهم في شعر[2]. وقد سمّت العرب القصيدة بالأغنية، وبناء على هذا فإن الشاعر وظّف كلمة غناء في عنوانه وأراد بها شعره وكلماته المنطوية تحت هذا الديوان وبهذا

[1]– ابن منظور، لسان العرب، م7، ص162.

[2]– م.ن/ مادة (غنا)، ج11، 95، 96.

يتضح الذي اعترى العنوان ذلك أن الروضة مصدر للراحة فيها تنشرح الصدور وتشرئب إليها النفوس، فهو بهذا العنوان يفتح شهية القارئ لولوج هذا الديوان.

النمط الثاني: مبتدأ+ صفة+ (خ، مح).

تتألف البنية التركيبية لهذا النمط من اسمين أحدهما مبتدأ خبره والآخر صفة تتبع المبتدأ تعريفا وتنكيرا، وفي هذا التركيب نجد أن الخبر محذوف وحلّت محله الصفة في الإبانة والتوضيح، وهذا من شأنه دفع اللبس عن العنوان ذلك أن وظيفة الصفة «التوضيح إن كان الموصوف معرفة»[1]. وقد ورد عنوان واحد من عناوين دواوين الشاعر بهذا النمط وهو "اللؤلؤ المنثور" فصفة "المنثور" هنا جاءت لتوضّح كينونة الموصوف "اللؤلؤ"، وهذا بالنسبة للبنية السطحية أما البنية العميقة للعنوان فإنّ الشاعر لم يُرد بهذا اللؤلؤ إلا قصائده وكلماته المنثورة داخل أجزاء الديوان.

3-2-البنية التركيبية لعناوين القصائد:

بعد إحصاء عناوين قصائد الشاعر وتقصي بنيتها وجدنا ألوانا من العناوين من مفردة واحدة، غير أننا نلحظ بوضوح سطوة العناوين المشكلة من مفردة واحدة لهذا ستجتهد القراءة في تحليل هاته الأصناف للكشف عن الطاقات النحوية التي يمكن أن تضيء غموض النص الشعري فضلا عن كونها تمنح المتلقي فضاء أوسع للتأويل من خلال العلائق بين بنية العنوان وفضاء المتن الشعري، فالعنوان أصبح موازيا للنص، وليس عبارة لغوية منقطعة أو إشارة مكتفية بذاتها بل هو دائما مفتاح تأويلي أساسي لفك مغاليق النص[2].

[1]-الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص535.

[2]-محمد عبد الوهاب، ثريا النص، مدخل العنوان القصص، منشورات دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1995، ص9.

3-2-1-العناوين المفردة:

عناوين بمفردة واحدة	الديوان	العدد	نسبة التواتر
تقرّب/ ولدي/ رُعاتنا متأكد/ التدارك/الرجولة/ حمامتي	اللؤلؤ المنثور	7	%44.89
دعاء/ المبدأ/ ترج/ عفيفتي/ عصفورتي إشراق/ التبني/ لعوب الجواب/ نقطة/ الوفاء/ نوفمبر/ لبنان/ اذهبي	روضة الغناء	16	
دعيني ديدين/الجمال ليلاي/ أنا/ بغداد -1- جزائري/بغداد -2- دنيا/ تبحّر/أغنيك مريمي/ عتاب/ العيد الأنيقة/ ضياع هيام/ كن/آهات/ الاطمئنان/وصف/عندما النيل	فردوس القلوب	14	
	نبضات الهوى	7	

3-2-2 العناوين المركّبة: وهي العناوين التي جاءت بنيتها جملة، وقد تنوّعت إلى:

أ- عناوين مركبة من مفردتين:

العناوين بمفردتين	الديوان	العدد	نسبة التواتر
يا هذا/ نحن بخير/ أسرار الحب/ إلى نفسي	اللؤلؤ المنثور	4	
همس الماضي/ أم الشهيد/بئس التوزيع/ قبلة الحلوى/ أنت الشعر/ مناجاة القلب/ كوثر الكارثة/ عد مشرقا/ وقالت	روضة الغناء	9	
لك الله/ همسات العيون/ بشعري هل تستمعين؟/ روعة الإيثار/ بيت القصيد/ أنين الغناء/ الهوى الأسطورة/ غنن الوصال/ هدية الميلاد -1-/ قارئ الكف/	فردوس القلوب	9	
يا راقيا/ خلود ليلى/ سوف تشفى/ صرخة ثائر/ عبد العزيز/ سلاف المواقف/ رحيق المحبة/ روح الإخاء/ أمير الشعر/ أم فيصل/ ساحة الزمن/ الهاتف الخلوي/ القلب الجريح/ لمسات الهيام/ يا هوى/ دفء المنام/ يا بحر/ حسناء الميلاد-2-	نبضات الهوى	18	%42.85

ب-عناوين مركبة من ثلاث مفردات:

العناوين بثلاث مفردات	الديوان	العدد	نسبة التواتر
ولست الرجل/ولستِ الأمل/ ولسنا معا/ على شاطئ البحر	روضة الغناء	4	%8.16
محبة إخاء/ كم كنت فينا	فردوس القلوب	2	
أحبك يا باغية/ عبرة وبسمة	نبضات الهوى	2	

جـ-عناوين مركبة من خمس مفردات:

العناوين بخمس مفردات	الديوان	العدد	نسبة التواتر
على صدرها تشتهي أن تنام	نبضات الهوى	1	%1.02

د-عناوين مركبة من ست مفردات:

العناوين بست مفردات	الديوان	العدد	نسبة التواتر
رمز البطولة والعروبة والخلود	نبضات الهوى	1	%1.02

هـ-العناوين مركبة من سبع مفردات:

العناوين بسبع مفردات	الديوان	العدد	نسبة التواتر
"وَأَتِمُّوا الحَجَّ وَالعُمْرَةَ لِلَّهِ"-1-	روضة الغناء	1	%2.04
"وَأَتِمُّوا الحَجَّ وَالعُمْرَةَ لِلَّهِ"-2-	فردوس القلوب	1	

من خلال الجداول السابقة نلحظ هيمنة العناوين ذات المفردة الواحدة على عناوين قصائد الشاعر "أحمد بزيو"، حيث بلغت نسبة تواترها (44.89%) وتليها العناوين المشكّلة من مفردتين حيث بلغت نسبة حضورها (42.85%) بينما توزّع ما بقي من النسبة الكاملة على بقية الصيغ: العناوين بثلاث مفردات بلغت نسبتها (8.16%)، العناوين بخمس مفردات (1.02%)، والعناوين بست مفردات (1.02%)، والعناوين بسبع مفردات (2.04%).

من خلال الجداول السابقة نجد أن العناوين بمفردة واحدة قد استحوذت على الحصة الأكبر، وهو نهج معظم الشعراء المعاصرين وربما يعود ذلك لبساطة هاته الصيغة وإيجازها وفي الوقت نفسه تحمل دلالات واسعة منفتحة تفسح المجال للقراءة والتأويل، وكان الشاعر يعمد إلى زعزعة ذهن المتلقي لدفعه إلى الإقبال على النص، فالعنوان المميّز هو الذي لا يسلّم نفسه بسهولة ويتصادم مع المتلقي، ويعمد إلى تغييب الدلالة، فيمارس مهمة الإغراء والإغواء لسبر أغوار النص، وهو ما يتميز به عنوان المفردة الواحدة، وما يثير الانتباه في هذه العناوين أنها تتشكل وفق اقتصاد معجمي فائق وهذا

يساير أحد قوانين العنونة فكلما تقلّص المستوى المعجمي للعنوان أضحى دال العنوان حرا في الانزلاق وإنتاج الدلالات[1].

وعليه نجد أن نسقية أبنية هاته العناوين قد تنوعت على عدة حالات من التركيب النحوي:

1-في صيغة العنوان بمفردة واحدة نجد هيمنة العناوين المنكرة، حيث بلغت نسبتها 63.63% (من مجموع العناوين المشكلة من مفردة واحدة)، وقد يعود ذلك إلى أن هذا الاسم« سمة لشيء ما فإنه إلى التنكير أقرب، إذ يدلّنا الاسم على شيء يكتنفه نوع من الإبهام... ومن ثم كانت النكرة أخف على الذوق العربي السليم من المعرفة»[2]، فهاته العناوين تكون عادة محمّلة بكثير من الطاقات السيميائية التي تضيء كثيرا من مسارات النص الغامضة، فضلا عن إعطاء المتلقي أكبر فرصة للتأويل، وهي في الوقت ذاته مكمّلة للنص الأدبي ومستكملة لطاقته السيميائية الكثيفة الدالة والموحية[3].

كما أن «تعريف الكلمات في الشعر لا يعني أن هذه الكلمات أصبحت معلومة بالفعل، ولو تمّ تعريفها نحويا، فإن مرجعيتها عند القارئ تظل مشوشة»[4]. فكلمات (الوفاء، التدارك، الرجولة) مثلا لا يمكن أن يمتلك لها القارئ معنى محددا إلا إذا امتلك شفرة

[1]- خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2008 ص102.

[2]- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط1، 1989، ص25، 26.

[3]- ينظر: علي صليبي مجيد، سيميائية العنونة من عتبة التسمية إلى فضاء المتن الشعري، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد13، 2013، ص23.

[4]-عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002، ص36.

خاصة في تعاطفه مع القصيدة بحيث يحقق مع الشاعر الاشتراك في المرجعية نفسها ولعل هذا لا يحدث إلا نادرا[1].

قد تتحول الطبيعة المفردة النكرة التي شكلت العنوان إلى معرفة، حيث يهبط العنوان إلى المتن الشعري هبوطا حضوريا طالبا التعريف، ذلك أن هذا النوع من العناوين لا يتحدد معناه إلا باقترانه مع النص، فكلمات مثل: (دعاء، ولدي، حمامتي، عتاب، ضياع، نقطة...) تكتسب كينونتها وهويتها من النص، حيث تبقى عاجزة عن إعطاء التشخيص المطلوب إلا باقترانها بالمتن النصي، «وهكذا تنشأ علاقة مزدوجة في اتجاهين بين النص والعنوان إذ كل منهما دائن ومدين للآخر، فإذا كان العنوان هو الممر الذي ينكشف النص فيه للعالم، فإنّ النص يحتضن العنوان، في الوقت نفسه، ويمنحه مبررا كونه تسمية للنص ذاته»[2]، ولو أخذنا عينة من هذه العناوين وليكن مثلا عنوان (عتاب) يمكن تأويلها تركيبيا بحذف المبتدأ وتقديره بـ (هذا)، وتجسيد الخبر بـ (عتاب)، وقد يعود هذا المبتدأ المحذوف على النص وهو ما يبرر مجيء العنوان نكرة ليضطر القارئ إلى الولوج إلى النص للبيان والإيضاح والتعريف، وكشف الغموض الدلالي للعنوان.

2-صيغة العنوان جملة تعددت وتنوعت، لهذا سنقف عند أبرز هذه الصيغ التركيبية وتحليلها، ويمكن تقسيم هذه العناوين على الأنماط البنائية الآتية:

أ-جملة اسمية تامة: وردت هاته الصيغة في العناوين بصورة محتشمة، وكأن الشاعر يعمد إلى تعيين المبتدأ، واعتماد آلية الحذف النحوي، حيث قلّما نجد عنوانا بجملة اسمية تامة.

[1]- ينظر: عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، ص36.

[2]- خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، ص86.

ومن أمثلة هذا النمط نجد عنوان (أنت الشعر)، (نحن بخير) فهذه الجمل الاسمية تدل في ظاهرها على الثبوت والاستقرار،«ولدى الفحص الدلالي للتشكيل العلامي لهذه العنونات، تجد أن الثبوت الذي تفرزه هو ثبوت تمويهي لأن دلالات المفردات المتشكلة يوحي معظمها بحركية داخلية كامنة تمكّن الشاعر من تأسيسها بألغام دلالية فاعلة في خفاء وسرّية لا يلبثان أن يعلنا عن حضور واضح ليس في العنوان فحسب، بل وفي مضامين القصائد كذلك»[1].

ب–جمل اسمية حذف أحد طرفيها: جميع هذه العناوين لا تخرج عن كونها مركبا وصفيا أو مركبا إضافيا ولهذا النوع من العناوين النصيب الأوفر «حيث أزيح فيه "المسند إليه" عن الوجود الفعلي، وأتيح للمسند ممارسة الهيمنة الوجودية، فما دلالة ذلك؟»[2].

إن حذف المبتدأ في هذه العناوين يتماشى مع قوانين العنونة التي تميل إلى الاقتصاد اللغوي حيث قلة الدوال مقابل كثرة الدلالات ما دام هذا الحذف يتفق مع قواعد النحو ويدخل ضمن التأويل النحوي، ومن أمثلة هاته العناوين: (أسرار الحب، روعة الإيثار، همس الماضي، مناجاة القلب، همسات العيون، غنى الوصال، أمير الشعر، روح الإخاء، لمسات الهيام، رمز البطولة والعروبة والشعوب، دفء المنام...) فحذف المبتدأ(هذا، هو) من تركيب العنوان يمنح المسند قوة ليس على صعيد الدلالة فحسب، –وإنّما– أيضا على مستوى التلاعب بالبنى النحوية للغة، واستثمار ما يتيحه النظام النحوي من إمكانيات، تضفي خصوصية على البناء الشعري، لكنّ حذف "المسند إليه" يؤكد من

[1]–بشرى البستاني، شعرية العنونة– أسميك بحرا... أسمي يدي الرمل– أنموذجا، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة، العراق، العدد2، فبراير2002، ص28.

[2]–خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، ص183.

جهة أخرى ضرورة المسند في الخطاب ذلك أن اللغة قد تستغني عن الفاعل أو المبتدأ أو المفعول وغير ذلك من المقولات اللغوية ولكنّها لا تستغني عن المسند[1].

ويمكن أن ندلل على ذلك بعنوان (مناجاة القلب)، فالمبتدأ في العنوان الراهن يؤول بـ(هذه) مناجاة القلب من خلال تمييزه لهاته المناجاة، ووظيفة الخبر في النظام النحوي هي (الإخبار)، وبالتالي هو الذي يضع نص العنوان على عتبة التخييل.

فالصيغة الخبرية لمبتدأ محذوف مقترن بمضاف إليه احتلت مساحة واسعة في هذا النمط، وتتشكل هاته الصيغة من اسمين الأول نكرة، والثاني معرفة، ويكون الثاني متمما للأول معرفا له، فكل الأسماء المضافة التي جاءت في هذه العناوين في سياق النكرة، قد استمدت تعريفها من الأسماء التي تلتها، فكل العناوين السابق ذكرها في هذا النمط كان المضاف إليه فيها دور أداة التعريف ففي عنوان (أسرار الحب) لولا كلمة (الحب) لما استطاع القارئ تحديد ماهية كلمة (أسرار).

وفي عنوان (خلود ليلى) نجد أن المسند الخبري قد امتد عبر التركيب الإضافي، وهذا من شأنه إزاحة الغموض الدلالي الذي قد يحصل فيما لو اقتصر العنوان على المسند (خلود) فقط فاسم العلم (ليلى) أحدث تناميا شكلا ومضمونا« بما يحمله من مرجعيات صيانة وانفصال واتصال وشوق ووجد استطاع أن يحرك حقبا زمنية طويلة بالأخذ والرفض والجدل حول الأحوال والجذور بحثا عن الحقيقة وسواء أكانت قصة ليلى والمجنون قصة حقيقية أم من صنع خيال الشعر والأدب فإنها استطاعت أن تشكل محورا دارت حوله أقنعة أثرت الشعر وأحجبت موضوعاته وعمّقت رؤاه، وذلك من خلال النسج

[1]–ينظر: خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص183.

الفني الذي حيك حول تلك القصة، وليلى هنا تغادر حكايتها المعروفة لينسج النص حولها قصته الأخرى»[1].

أما الصيغة العنوانية لمبتدأ محذوف مقترن بصفة (مركبا وصفيا) فقد وردت بنسبة قليلة مقارنة بصيغة (المركب الإضافي)، حيث «يعقد الشاعر في هذه التراكيب العنوانية عقد قران بين الخبر والصفة، والصفة في كل ذلك تتبع الخبر تعريفا وتنكيرا، وأما المبتدأ فلا مكان له في هذه البنى إلا تقديرا، ويبدو أن مركز العنونة في هذه التراكيب قد انتقل من الخبر إلى الصفة، ولم يعد الخبر إلا مطيّة وسبيلا للوصول إليها»[2]، ومن أمثلة هاته العناوين: (القلب الجريح، الهاتف الخلوي، الهوى الأسطورة)، حيث نجد أن المسند الخبري قد امتدّ عبر التركيب الوصفي، فالخبر يحمل غموضا دلاليا توضحه الصفة ذلك لأن وظيفة الصفة هي التوضيح والتحديد.

جـ–العناوين المشكّلة شبه جملة، تتشكل البنية النحوية لهاته العناوين من شبه جملة تعربُ خبرًا لمبتدأ محذوف، وقد صاغ الشاعر أربعة عناوين على هذا النمط هي: (إلى نفسي، بشعري، على شاطئ البحر).

يسترعي انتباه القارئ على مستوى هذه العناوين مجيئها شبه جملة يعوزها جزء مهم من أجزاء الجملة وهو المتعلق الذي تتعلق به، والتعلق يعني ارتباط شبه الجملة بالحدث الذي يدل عليه الفعل أو ما شابهه، فشبه الجملة تدل على معنى فرعي يتمم نقصان المعنى الذي يدل عليه المتعلق، فمعناها مرتبط بمعناه، لهذا جاءت هاته الصيغة دالة على الضعف لافتقارها إلى فعل أو متعلق تتمم معه معنى الجملة ولا شك أن الشاعر تعمّد إضعاف بنية العنوان لحاجة في نفسه وهي إدخال القارئ في لجّة تأويلية نظرا

[1]– بشرى البستاني، شعرية العنوان، ص28.

[2]– عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص191.

للغموض الذي يلفه، فالشاعر أسس متعلقا بحجم قصيدة و (شبه الجملة) ما هي إلا عتبة مفخخة لاستدراج القارئ إلى أعماق النص.

د-العناوين جملة فعلية: شكّلت العناوين الفعلية نسبة ضئيلة جدا في عناوين الشاعر فالشاعر كما قلنا من قبل جنح إلى توظيف العناوين الاسمية، وقد بلغت هاته العناوين سبعة في هذا النمط وهي: (عُدْ مشرقا، وقالت، على صدرها تشتهي أن تنام، وأتموا الحج والعمرة لله (مرتين)، أحبك يا باغية، سوف تُشفى)،حيث ورد فعل الأمر (ثلاث مرات)، والمضارع (أربع مرات)، والماضي (مرة واحدة).

والفعل يدل على الحركة والاستمرارية والخلود، وواضح أن الشاعر يميل القوة والثبات ويتضح هذا من هيمنة الجمل الاسمية على عناوينه غير أنه لم يفته تطعيم هذا الثبات بشيء من التجدد والحدوث والاستمرار فانتبه إلى الجمل الفعلية فاستحضر بعضا منها.

فجملة العنوان (وقالت) التي تتركب من فعل ماض متصل بتاء التأنيث وتسبقهما واو لا محل لها من الإعراب، توحي ببنية هشة تفتقر لأهم أجزاء الجملة، ولا تمت للجمالية بصلة فعند قراءة العنوان لأول وهلة يجد القارئ نفسه تائها متسائلا: من القائلة؟ وماذا قالت؟ غير أنه بالقراءة المتفحصة سيدرك أن الشاعر تعمّد هذا التمويه، إذ لا يخفى على القارئ أنه اختار من الأفعال فعلا ماضيا معتلا مع علمنا أن الماضي يدل على الانقضاء، والاعتلال دليل الضعف، فانطلاقا من الفعل المعتل ووصولا إلى فاعل متكلم يتسم هو الآخر بالضعف كونه مفردا ومؤنثا، ولا نغلو كثيرا إذا قلنا إن الشاعر أسّس مفعولا به بحجم نص، بل النص نُظم لأجله رغم غيابه في العنوان، ونستشف ذلك من خلال القصيدة[1]:

[1]- أحمد بزيو، روضة الغناء، ص 117.

وَأَشْعُرُ أَنَّكَ تَكْتُبُ عَنِّـــــي فَأَرْقُصُ طَورًا وطوراً أُغَنِّي

تُنَوِّمُنِي ذِكْرَيَـات رُؤاهَـــــا حَبِيبًا هُنَا ضَمَّنِي لمْ يُهِنِّي

أَعِيشُ عَلى نَغَمَات الوِصالْ أَرُوحُ أَجِيءُ فَلا تَسْألنِّـــي

ففي هاته القصيدة التي شكلت فعل البوح (قالت) نلحظ عناية الشاعر بالأفعال، بدء بالعنوان الذي جاء فعلا ماضيا وصولا إلى النص الذي هيمنت عليه الأفعال المضارعة، فالشاعر كسر أفق التوقع لدى المتلقي فبنية العنوان تشكلت من فعل ماض معتل دال على الانقضاء والضعف ليصطدم القارئ عند ولوجه للنص بهيمنة الأفعال المضارعة التي تشع بالحركة والحدوث والاستمرارية (أشعر، أرقص، أغني، أعيش، أروح، أجيء)، فكان النص متمما للعنوان رادا له جماليته وقوته المفقودة.

هـ–العناوين المشكلة من اسم مكان: أسماء المكان سجلت حضورها في عناوين الشاعر ليتجلى من خلالها مكانة هذا المكان في نفس الشاعر أو ليبين مرجعية معينة ترتبط بهذا المكان وهو ما نلمسه في وسم الشاعر لبعض قصائده بعناوين شكلت أسماء مدن فكانت مصدر إلهامه، هذه العناوين تمثلت في:

بغداد (مرتين)، لبنان، الجزائر.

إن اهتمام الشعراء بالمكان له ما يبرره منطقيا وفنيا لأنه لا يتصوّر حدوث أي شيء خارج المكان، ناهيك أن للمكان خصوصية، لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان[1]، فأسماء الأمكنة في عناوين الشاعر "أحمد بزيو" تدل على تعلّق الشاعر وتأثره بالمكان،«إن المعنى الذي يحيل عليه اسم المكان هو (المحدودية) أي إن لهذه الأحداث مجالا جغرافيا بيّنا لا تخرج عنه، إلا أن هذه (المحدودية) تتوسع عند

[1]–ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص133.

الشاعر»[1]. لتشمل عديدا من البلدان العربية انطلاقا من بغداد مرورا بلبنان وصولا إلى الجزائر ممثلة في قصيدته "جزائري" التي موقعها الشاعر بين قصيدته (بغداد-1-) و (بغداد -2-)، وأما المعنى الثاني ونقصد به "الأصلية" فتشترك فيه أغلب العناوين[2]، ويأتي عنوان "بغداد" للدلالة على الأصلية، يقول الشاعر في قصيدة بغداد-1-[3]:

بَغْدَادْ يَا حَضَارَتِي

بَغْدَادْ يَا سِلَاحَ مَنْ يَنْوِي سَعَادة العُيُونِ

يَا منْ تُزِيلُ الحُزْنَ منْ خَنْسَائِنَا

يَا مَنْ تُبَشّرُ يَا خَضْراءُ رُبُوعِنَا

هَوَاكِ يَا بَغْدَادُ في أَعْمَاقِنَا

تَبْقِينَ دَوْمًا قِبْلَةً في لَحْنِنَا

فبغداد أصل الحضارة العربية الإسلامية الذي انبثقت عنه، ويعدها الشاعر في هاته القصيدة كذلك (حضارتي) وهي مصدرٌ وأصلٌ لسعادة العيون وإزالة الهموم، فهي أجمل وأهم العواصم العربية تراثا وتاريخا وحضارة، فهواها ساكن في أعماق الشاعر وفي قلب كل عربي، وفي قصيدة "بغداد -2-" يبدي الشاعر تأثره وأسفه على ما جرى ببغداد وما طالها من دمار وطمس لمعالمها التراثية والحضارية وتشويه لجمالها الساحر.

يقول الشاعر[4]:

---

[1]-عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص165.

[2]-ينظر: م.ن/ ص166.

[3]-أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص35.

[4]- م .ن/ ص44.

نَبْكِيكِ يَا بَغْدَادُ

أمْ تَبْكِي عَلَينَا

قَد أُهِنَّا

ضَاعَ مِنَّا

مِنْ يَدَيْنَا عِزُّنَا

بَغْدادُ يَا مَهْدَ الحَضَارة

وَالخِلَافَةِ

والفُنُونِ

أُثْقِلْتِ مِنْ نَكَبَات هَذَا الدّهرِ

مِنْ وَخْزِ الشُّجُون

أَجْهَدْتِ نَفْسَكِ فِي الدِّفَاعِ عَنِ العُرُوبَةِ

والمَبَادئِ

وَالقَضَايَا

وبين قصيدة (بغداد-1-) و (بغداد-2-) تسكن قصيدة (جزائري)، وكأني بالشاعر يريد القول بأن بغداد تسكن قلب الجزائر، فالجزائر وبغداد دم واحد وجسد واحد بدليل أن الشعراء العراقيين كذلك أفاضوا القصائد عن الثورة الجزائرية واعتبروها الحدث الأعظم الذي مسح آثار هزيمة الجيوش العربية، فتغنوا بهاته الثورة الخالدة واعتزوا بأبطالها وشهدائها، وشاعرنا في قصيدته "جزائري" يؤكد على وحدة الجزائر وبغداد والقدس.

حيث يقول[1]:

جَزَائِرِي

أَنْتَ التُّراب المُرتَوي بالدّمَاء

أَنتَ التي قدمتِ درْسًا في الفِداءْ

بَغْدَادَنا.

جَزَائِرِي

مُدّى يديك نصرة لقدسنا

فلا مكان للجبَانِ بينَنَا

نَحْنُ الأَحرَار

نَحْنُ الثّوارْ

[1]–أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص41.

ثالثا: جماليات الانزياح وتأويله في عناوين "أحمد بزيو":

تنفتح دراسة جماليات العنوان على فضاءات واسعة، تشمل كل الظواهر الأسلوبية التي تضفي على العنوان طابعا جماليا يؤثر في المتلقي، ومن هنا سنعمد في هاته الدراسة إلى

الاشتغال على جمالية الانزياح وإبراز تجلياته وقيمته الجمالية في عناوين الشاعر، أما جمالية التناص فسنتطرق إليها في الفصل الخاص بدراسة التناص تجنبا للتكرار.

«اهتمت الدراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح(L'ecart) باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، والانزياح«هو انحراف الكلام عن نفسه المألوف»[1]،«فهو حيلة مقصودة يلجأ إليها الكاتب للفت انتباه القارئ من أجل تحقيق الأثر الكلي للنص، إبلاغا وإمتاعا وتأثيرا، وهي ظاهرة تسهم بفاعلية في تميّز لغة الشاعر، بعدّها لغة الخروج عن المألوف، والخرق المستمر للقواعد»[2]، فجوهر الانزياح الشعر فهو انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، غير أن الشعر لا يحطّم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها[3].

«والانزياح هو خرق المألوف في السياق اللساني، إنه من الجماليات العالية، يستعير وظائف الحواس باختلاف تحققاتها، ويجعل من الدال الحسّي مغيبا، ومستعينا بآخر مجاورا له، وبوظيفة مغايرة»[4]. وبما أن الانزياح يجسّد قدرة المبدع على استخدام

---

[1]–نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، 2010، ص198.

[2]– نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري، دار الكلمة للنشر، والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016، ص93.

[3]– ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص6.

[4]– سعادة لعلى، الانزياح والمفارقة في عناوين الشاعر عثمان لوصيف، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب–ع–، جامعة بسكرة، العدد5، 2009، ص01.

اللغة وتفجير طاقاتها، وتوسيع دائرة الدلالة فيها، وتوليد أساليب وصور وتراكيب جديدة، سعيا إلى تحقيق الشعرية بكل مدلولاتها وتجلياتها[1]، فإننا سندرس العنوان بوصفه انزياحا لغويا يسهم في فهم النص ومراميه الشعرية، حيث يثير استفزاز القارئ ويلقي به في فضاءات التأويل اللامتناهية، فالفجوة الدلالية في تركيب العنوان تدفع بالمتلقي إلى السعي لسدّها برؤية تأويلية، لتجعل منه منتجا للنص، الأمر الذي يدعونا للمرور إلى نسيج عناوين الشاعر "أحمد بزيو" ومحاولة استجلاء هذه الظاهرة وجمالياتها في هاته العناوين ونمثل للعناوين المنزاحة بما يلي:

- **ساحة الزمن:**

يشتغل هذا العنوان على الانزياح والمفارقة، إذ تدل لفظة "ساحة" على المكان الواسع كساحة الحرب والمعركة، لكن الشاعر ينحرف وينزاح عن هذا المعنى إلى الزمن، ليضع القارئ أمام عدة قراءات إحداها أن الشاعر من خلال هذا العنوان يسعى إلى بناء صورة فنية تصوّر تراجيديا الزمن والمكان، فقد اختزل العنوان مشهدية رمزية وجودية، فالساحة تعكس الحياة/ الموت وهي صورة بصرية ذات بعد جغرافي يرتبط بالذاكرة، فهي مكان رمزي مضلل يحمل دلالات عميقة ومتعددة قد تكون ساحة الوغي أو السجن، أما الزمن فيعكس ثنائية الفرح/ الحزن، وهو موغل في المفارقة، وفي هذا السياق نتبصر مصير الإنسان في هذه الساحة التي يتعاقب عليها الزمن، (الزمن الماضي والحاضر)، فنجد الإشارات الزمنية كثيرة في هذه القصيدة (العمر، الحياة، الزمن، الليالي...) فالساحة في هذا العنوان شكلت معادلا موضوعيا للمكان، والمكان يحتاج إلى الزمن ويلازمه، وهذا ما تشير إليه الأسطر الآتية من القصيدة:[2]

مَا أَتْعَبَك!

[1]– ينظر، نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري، ص93.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص60.

يَا سَاحَة الزَّمنِ السَّعيد

وأَرْذلكْ!

كَمْ ذَا يَعنِي للسّعادة رائعٌ

وتُعانِقينَ لهُ المتَاعب والأسى.

مَا أَصعبكْ!

مَا كانَ هَذَا العُمرُ يشعر بالضّنىَ

لَولا انْغِماس أَظَافر الحُزنِ

الذي أَضْفَى عَلَى القَلْبِ السليمِ ومواجِعَكْ

إنّ الحياةَ برغمِ مَا فيها جَمَالًا.

نَوَّمَتْهُ

ودثرتهُ

لِكيْ يَضِيع بِأُفق أحلامٍ وأَوهامٍ

فَيَا عُمْرَ الشقَا ضَيَّعْتَن

مَا أَضْيَعَكْ!

وهي مظهر من مظاهر الانزياح الدلالي تجمع بين معنيين متناقضين أحدهما ظاهر والآخر خفي.

- **أنين الغناء:**

عنوان قصيدة من ديوان "فردوس القلوب"، وهو عنوان شعري انزياحي قائم على المفارقة، إذ كيف يجتمع "الأنين" الدال على الألم والسقم مع "الغناء" وهو دليل الفرح والسعادة والسرور، في سياق واحد، لكن هذه الدهشة الشعورية التي أحدثتها هاته المفارقة لدى القارئ سرعان ما تزول عند ربطها بالمتن النصي، ليجد القارئ إحالة خفية إلى أن هذا الأنين ما هو إلا كلمات الشاعر المخبوءة في صدره والتي سببت له جرحا عميقا يدمي القلب، وما يؤكد لنا هذا التأويل هو الإهداء الذي افتتح به الشاعر قصيدته إذ يقول فيه:[1]

صنّفت هَذَا التّأثير العَميق عمق

الجِراح تصنيفًا منفردًا مميّزًا، بما

فيه من لغو مُبعْثَرٍ مَلْمُوس مَحْسُوس.

لَكِنَّهُ نَابِع من قَلب جَريحْ بِأُسلوب

مباشر، فتأكّدي أنّهُ إليك، كما.

كانَ إليك وحدَك!

وعليه فإن جمالية الانزياح في هذا العنوان تكمن في اقتران كلمة "أنين" بـ "الغناء" لكسر أفق توقع القارئ، بتجاور هاته الثنائية الضدية، ذلك أن الشاعر لو لم يخرج عن المألوف ووظّف كلمة "الجراح" بدل "الغناء" لما استثار العنوان القارئ لقراءة النص وكشف مخبوئه.

[1]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص96.

- **همس الماضي:**

عنوان قصيدة من ديوان "روضة الغناء"، عنوان ألقت فيه جماليات الانزياح بظلالها، يجعل القارئ في حيرة وتساؤل، هل الماضي يهمس، وما هي لغة التواصل بين الشاعر والماضي؟

هذا العنوان يثير فضول القارئ لمعرفة ماهية هذا الهمس وفحواه، فينطلق من بنية العنوان بحثا عن الجواب، فهذا العنوان قائم على الاستعارة حيث استعار الشاعر صفة تنسب في الأصل إلى الإنسان ألا وهي "الهمس" ونسبها إلى زمن "الماضي" على سبيل الاستعارة المكنية.

أما النص فيحيل إلى أن هذا الهمس هو همس داخلي بين الشاعر ونفسه، ينبئ عن حنين الشاعر وحسرته على هذا الماضي، فيتدفق هذا الحنين في لغة إيحائية تتسلل من نسيج العنوان لتلج أعماق النص، وهذا ما تؤكده الأبيات الآتية[1]:

هَلْ جِئْت تَبْكِي كَمَنْ بَكَى على طَلَلٍ أَمْ جِئْتَ تَتْلُو نَشِيدَ الوَجْدِ والغَزَلِ

إنّ الحَبيبَ الذي في القَلبِ مَوْطِنُــه قَدْ كَانَ دومًا حَبِيبِي مضربَ المَثَلِ

يَا واحَة النخْــلِ يَاصَفَا جَدَاوِلِنَــــا سَوَارِيَ التِّبْرِ يَا رَفِيقَــةَ الرّسُــــلِ

للهِ دَرُّكَ يا زَمَــــانَ عِزَّتُنــــــــــا للهِ دَرُّ زَمَــــانِ الوَعيِ والمُثُــــلِ

- **وقالت:**

عنوان قصيدة من ديوان "روضة الغناء" تتجلى فيه ظاهرة انزياحية لها أهمية جمالية في بناء النص وهي "ظاهرة الحذف"، والحذف شكل من أشكال «الانزياح التركيبي الذي

[1]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص20.

يمس البناء النحوي للتركيب أو الجملة، باعتباره أحد مستويات هذه اللغة، فيعمد الشاعر من خلاله (الانزياح التركيبي) إلى مخالفة القواعد والعدول عن الأصل فيها»[1]، والحذف ظاهرة فنية أسلوبية تقوم على إسقاط جزء من الكلام لغرض ما وفيه يقول الجرجاني: «الحذف باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبن»[2]، فبؤرة الانزياح في هذا العنوان (وقالت) تكمن في اشتغال آلية الحذف النحوي، فقد حذف الشاعر شطرا من الجملة وهو الفاعل والمفعول به محدثا بذلك ثغرة في العنوان تصدم المتلقي وتُلقي به في متاهات التأويل باحثا عن جملة مقول القول لسدّ هذا الفراغ، ومن هذه التأويلات أن الشاعر صاغ هذا العنوان المشكّل من الواو المتأرجحة بين ابتداء والاستئناف وفعل ماض وضمير مستتر يعود على الفاعل وعمد إلى تغييب الفاعل والمفعول به، ليبقى حضورهم مبثوثا في المتن النصي، فأسس الشاعر جملة مقول القول بحجم قصيدة لأن كلمات اللغة المحدودة لا تفي بغرضه فيستدرج المتلقي لقراءة النص بحثا عن المحذوف ذلك أنه لو أكمل الشاعر عناصر جملة العنوان لما وجد ما يستثير المتلقي ويغريه بالقراءة فهذه الثغرة في العنوان« تنم عن ذلك الفراغ الذي هو في حقيقة الأمر مصدر حركية النص، مجالا تتلألأ فيه المحذوفات وفق رؤى مختلفة تسعى الذات القارئة جاهدة لإحاطتها باحتمالات تأويلية ممكنة بغية الكشف عنها وعن فاعليتها»[3]، ودليل ذلك ما باح به الشاعر في القصيدة [4]:

تُنَوِّمُنِي ذِكْرَيَـاتٌ رُؤَاهَـــا حَبِيبًا هُنَا ضَمَّنِـي لَمْ يُهِنِّـي

أَعيشُ على نغَمَاتِ الوِصال أَروحُ أَجِـيءُ فلا تَسْـــأَلَنِّي

---

[1]– نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري، ص94.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984، ص146.

[3]– ينظر: نعيمة سعدية، المرجع السابق، ص96.

[4]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص117.

سَأُبْقِيكَ لِي يَاجَدَاوِلَ حُبِّي سَأَسْقِيكَ مِنْ سِحْرِ إِنْسٍ وَجِنِ

حَبيبي تَرَفَّقْ تَمَهَّل فَخُذْنِي خُلِقْـتُ إِلَيْكَ فــلا تَتْرُكَنِّـــي

إن هذه الأسطر هي امتداد للعنوان، فقد أماط النص اللثام عن الاستفهامات التي ارتسمت في مخيلة القارئ عند اصطدامه بالعنوان، فجاء النص دالا على العنوان مكملا له، عبّر فيه الشاعر عما قالته محبوبته وهنا تكمن جمالية الحذف في توسيع الدلالة، لتصبح عملية القراءة بناء جديدا للنص.

لقد شكّل الانزياح في عناوين الشاعر "أحمد بزيو" مصدرا للطاقة الجمالية، ناهيك عن الإغواء والمراوغة التي ميّزت هاته العناوين، حيث جاءت محمّلة بالانحراف الذي يستفز المتلقي لاستنطاقها، فقد نجح الشاعر في استخدامه للغة متميزة من خلال خروجه عن المألوف وخرقه للقواعد في إثارة المتلقي وتشغيل خياله بهذه العناوين المثيرة للدهشة والتي تجعل القارئ يعيش التجربة مع الشاعر.

وفي الختام نصل إلى أنّ عناوين الشاعر "أحمد بزيو" امتازت بكثافة الدلالة، التي لا يمكن الوقوف على مدلولاتها إلا على مستوى النصوص؛ فكان العنوان بمثابة الطُعم الذي يجذب القارئ ويغريه ويزجّ به في عالم التأويل، وقد اقتضت طبيعة التحليل العنواني في هذا الفصل البدء بالصوت بِعدّه أصغر وحدة في بناء العنوان، وبعد الدراسة الإحصائية وجدنا هيمنة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في عناوين الشاعر، وبتحليل معانيها ودلالاتها رأينا كيف تسهم البنية الصوتية في تشكيل الدلالة العنوانية والنصّية، ثم انتقلنا إلى دراسة البنية الصرفية لهاته العناوين وبعد الإحصاء وجدنا سيطرة أبنية الأسماء على أبنية الأفعال؛ وقد جاءت صيغ أبنية الأسماء متنوعة في بنياتها كما في دلالاتها، فالشاعر وظّف كل إمكاناته اللغوية للإفادة من كل اختلاف في المبنى ليناسب المعاني المراد إيصالها، وفي دراسة البنية التركيبية للعناوين، نلحظ

بوضوح سطوة العناوين المفردة على العناوين المركبة، وهيمنة العناوين الاسمية على الفعلية، وقد صنّفنا هاته العناوين وحلّلناها للكشف عن الطاقات النحوية التي يمكن أن تضئ غموض النص، وفي الأخير جنحنا إلى إبراز جماليات الانزياح في عناوين الشاعر، لما له من دور في إضفاء مسحة جمالية إغرائية تجذب المتلقّي وتلقي به في عالم النص.

الفصل الثاني:

التناص في شعر "أحمد بزيو"

أولا: مفهوم التناص في الدراسات النقدية.

ثانيا: مستويات التناص ومصادره.

1- مستويات التناص.

2- مصادر التناص.

ثالثا: تجليات التناص في شعر"أحمد بزيو".

1- التناص الديني.

2- التناص مع الشخصيات التراثية.

3- التناص الأدبي.

أولا: مفهوم التناص في الدراسات النقدية:

إنّ المتتبع لمعاجم اللغة العربية لا يعثر على كلمة "تناص"، ذلك أنّ التناص عُرف عند العرب بمفهومه لا بلفظه، فهو يشكّل مصطلحاً جديداً لظاهرة أدبية ونقدية قديمة، ولعلّ ارتباط كلمة تناص بالنص لفظا ومضمونا يقودنا إلى العودة إلى المعنى اللغوي لمادة "نَصَصَ" في المعاجم العربية: نصَّ الحديث إليه: رفعه، ونصَّ المتاع: جعل بعضه فوق بعض، ونصَّ الشيء: أظهره[1]، والمنصة ما تظهر عليه العروس، وتناص القوم عند اجتماعهم أي ازدحموا[2].

أما التناص بمفهومه النقدي فقد ورد في بعض المعاجم العربية الحديثة على أنّه: وصف لإدخال نص في آخر، مما يمكّن المتلقي من معرفة حدود النصين: الحاضر والغائب؛ إذ ينبثق من أسلوب ما فيه جدلية بين نصّين، فالنص يُصنع من نصوص تتزاحم إلى الذهن وتتداخل في علاقات، تقوم على المحاورة والتعارض والتنافس[3]، ولم يتفق المترجمون العرب في تعريب هذا المصطلح فاستخدموا في ذلك مصطلحاتٍ عدة كتداخل النصوص أو التفاعل النصي أو التّناصية وإن كان مصطلح التناص الأكثر شيوعا، والتناص بمفهومه النقدي يقابل مصطلح Intertextuality بالإنجليزية، Intertextualite بالفرنسية، وقد ظهر هذا المصطلح في ستينيات من هذا القرن، على يد الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا" "Julia Kristeva" عام 1966 في مقالاتها عن السيميائية والتناص في مجلة (تل كل) Tel Quel الفرنسية[4]، وهي ترى «أن

---

[1]– الفيروزآبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص 1615، .1616

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ج7، مادة: نصص، ص.97

[3]– ينظر: محمد التونجي، معجم علوم العربية، تخصّص شمولية أعلام، دار الجيل، بيروت، لبنان، 2003م، ص 158، 159.

[4]–أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، ص11.

[5]–محمد عزّام، النص الغائب، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص30.

كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»[1]، فقد بلورت "كريستيفا" التناص بناء على تصوراتها حول النص فحددته بكونه "إنتاجية" التي تبعث لفاعلية التوليد وتعدد الدلالات، وتبعا لذلك ميّزت الباحثة بين مستويين في النص الواحد، سمت المستوى الأول بالنص الظاهر "Pheno-texte" والثاني بالنص المولد "Geno-teste" والنص الظاهر يمثل النص المطبوع أي المظهر اللغوي المادي[2]، فالتناص بمفهومه المبسط هو ارتباط نص أدبي بنصوص أخرى سابقة علية بأن يتضمن أفكارا أو نصوصا مقتبسة مباشرة أو عن طريق التلميح أو الإشارة، حيث تتداخل هذه الأفكار أو النصوص مع النص السابق وتتغلغل فيه ليتولد نص جديد له هويته ومكانته المستقلة.

وقد أثار مفهوم التناص اهتمام الباحثين بعد جوليا سواء بالفلسفة التي يستند إليها في رؤية النص وكيفية تشكيله، أو بأبعاده الأدبية والنقدية، أو باستخدامه أداة تأويلية[3]، وتناوله بهذا المفهوم نفر من النقاد التفكيين نحو: دريدا، لتش، فوكو، هارتمن...

«وقد كان إسهام يوري لوتمان (Lokman) في هذا السياق متميّزا؛ إذ حوّل الجدل الدائر حول هذا المفهوم النقدي الحديث من دائرة الإنتاج إلى دائرة التلقي على نحو أصبح معه مرتبطا بعلاقات غير نصية، اتضح معها أن مفهوم النص الأدبي ليس مستقلا وإنما يدخل في تعالقات مع سلسلة من البنيات الأخرى التاريخية والثقافية والنفسية»[4]، وقد سار على نهجه "ريفاتير" فأضفى لمفهوم التناص طابعا تأويليا بحيث أصبح معه آلية خاصة للقراءة الأدبية ومرتبة من مراتب التأويل الأدبي، فهو يركز على

---

[1]– محمد عزّام، النص الغائب، ص30.

[2]-Julia Kristéva, Recherches, pour une semanalyse ed, Seuil, paris, 1969, p219. ينظر:

[3]– عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص20.

[4]– م ن/ ص ن.

دور القارئ في فك مغاليق النص من خلال قراءته، ويرى أنّ النص يثير في القارئ قراءات سابقة، فالقراءة عنده هي التي تحدد التناص ولذلك يصنفها إلى مستويين: المستوى الأول القراءة الاستكشافية.

وتتطلب كفاءة لغوية عند القراءة من بدايتها إلى نهايتها، والمستوى الثاني القراءة التأويلية وتقوم على معرفة القارئ بالأنساق الوصفية وبالموضوعات والأساطير مجتمعة وبنصوص أخرى قبل كل شيء[1].

وتعد كتابات جيرار جينيت الأدبية من أعمق التأصيلات النظرية النقدية الحديثة، فقد قام بمراجعة شاملة لمفهوم التناص اعتمادا على تصوّر جديد للشعرية، لم تعد معه مرتبطة بجامع النص، بل أضحت متّصلة بإطار أعم وأشمل وهو "المتعاليات النصية"، هذا المفهوم الذي يتجاوز "جامع النص" إلى كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى[2]، ومن هنا أصبح موضوع البويطيقا عنده هو "التنقل النصي"، حيث إنّ محاولة التمييز بين أنماط التفاعل النصي هي التي مكنت "جينيت" من تطوير نظرية التناص، وهي التي دفعته إلى تبني مفهومه الشامل والعميق عن علاقات التداخل النصي، حيث يقول: «إنّ التنقل النصي هو الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في اتجاه يبحث فيه عن شيء آخر من الممكن أن يكون أحد النصوص»[3]، وقد اقترح "جينيت" خمس علاقات نصية (المتعاليات النصية) وهي:

[1]– ينظر: عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني (دراسة نقدية نظرية تطبيقية)، مكتبة الغبيراء، عمان، ط14، 2012، ص66.

[2]– ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص21.

[3]– ينظر: نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص50.

1-التناص intertextualité: «وهو العلاقة بين نصين أو أكثر»[1]، ويقصد به تلاقح النصوص عبر المجاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة كما هو الشأن عند (كريستيفا) و(باختين) أما عند جينيت، فهو أحد تصنيفات الممارسة النصية، وهو بذلك يضع التناص في إطار محدود، حيث يصبح مجرّد علاقة من التواجد مع نصّين، أو مجموعة من النصوص ويصنف التناص في ثلاثة تصنيفات فرعية وهي: الاقتباس، التلميح، الانتحال[2].

2-الميتانص «Metatextualité: أو ما وراء النص: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدّث عنه دون أن يذكره، ويمثّل له جينيت بكتاب (فينومينولوجيا الروح) لهيجل الذي يلمّح بطريقة مبهمة إلى كتاب (ابن أخ رامو) لديدرو»[3].

3-المناص Partexte: أو النصوص المصاحبة ويشمل جميع المكونات التي تشكل عتبات النص نحو: العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ونوع الغلاف، إضافة إلى كل العمليات التي تتم قبل إنتاج النص من مسودّات وتصاميم وغيرهما...[4].

4-التعلّق النصي Hypertextualité: وهذا النوع أولاه جينيت عناية خاصة، «وهو عبارة عن علاقات تحويل ومحاكاة تتحكم في النص "ب" كنص لاحق بالنص "أ"، حيث إن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة»[5].

---

[1]- محمد عزام، النص الغائب، ص40.

[2]- ينظر: نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، ص51.

[3]- محمد عزّام، المرجع السابق، ص41.

[4]- ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص22.

[5]- نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، ص53.

5-معمارية النص artchitextuality «أي النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما، لأن تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة»[1].

ولعل التمييز بين الأنواع الخمسة هو الذي مكّن جينيت من تطوير نظرية التناص، وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقط تقاطعها وتداخلها، وهذا ما دفعه إلى استعمال مفهوم أوسع وأشمل للتناص وهو المتعاليات النصية؛ لأنه يتيح أمامه إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التفاعل النصي[2].

ولما كانت وظيفة التناص الأساسية تكمن في الوظيفة التي يقوم بها ليخدم هدفا ويقوم بمهمة سياقية، ليثري من خلالها النص، ويمنحه عمقا بطاقة رمزية لا حدود لها، ويكون بؤرة مشعّة لجملة من الأبحاث، تتعدد فيها الأصوات والقراءات، وجب التنويه إلى العمليات الإجرائية المختلفة للتناص، كالاستدعاء القصدي أو اللاقصدي، التغايري أو التوافقي، والتداخل، والتحويل الذي هو أهم عمليات التناص، والاندماج في النص المتناص، ليؤدي عمله ويخلق (النص الغائب) ثم يشير إليه ويوظفه في أن يقول ما يقول النص الجديد، وعملية التحويل لها معنيان الأول: وحدة العمل الجديد دون النظر إلى الأجزاء التي دخلت في تكوينه سواء كانت شعرية أو لا شعرية وهذه الوحدة عضوية كلية موظفة توظيفا شعريا، أما الثاني: فيعني أمرين: تحويل الشعري إلى شعري ضمن الأنواع الشعرية، وتحويل اللاشعري إلى شعري، وهذا الأخير يتطابق مع مفهوم النص في التفكيكية حيث يتجاوز حدود الأجناس الأدبية ويخترقها إلى اللا أدبية، فالنص مفتوح على

[1]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص22.

[2]- ينظر: م ن/ ص23.

الشعر والنشر والأدبية واللاأدبية، والتناص يمثل–هنا– اختراق الذات والآخر إلى آفاق بعيدة لخلق أجناس شعرية جديدة[1].

أما في النقد العربي نجد أن التناص كغيره من الظواهر الأدبية والنقدية الوافدة من النقد الغربي نتيجة الاحتكاك الثقافي والأدبي، إلا أنّ له أصداء في تراثنا النقدي العربي في مفهومه دون مصطلحه، فقد وردت في تراثنا النقدي مصطلحات عديدة تقارب مصطلح "التناص" في الحقل البلاغي كـ (التضمين، التلميح، الإشارة، الاقتباس...) وفي الميدان النقدي كـ(المناقضات، السرقات، المعارضات...إلخ)، وكلها تقترب قليلا أو كثيرا من مفهوم "التناص"، إذ يشير ابن سنان الخفاجي في كتابه (سرّ الفصاحة) إلى حضور شعر القدماء في شعر المحدثين، وإن ذلك لا يعطي أفضلية لشعر قديم على شعر محدث[2]، وفي المقابل يرى آخرون بأن هذا الحضور ليس كليا لأن التفاعل يكون على مستوى الألفاظ وهي ليست حكرا على طائفة معينة، بيد أن اللاحق يختلف ويتميز بمعان تختلف عن تلك التي أوردها السابق والدليل «أن عليًا–كرم الله وجهه– يجعل ما نصطلح عليه بالتناص ضربًا من آلية اللغة نفسها في قوله: لولا أنّ الكلام يُعاد لنفذ»[3]، وذهب النقاد العرب إلى أن هذا التداخل النصي لا يمس ميدان النحو والصرف لأن هذه الأبواب ليس فيها ما يرتبط بخصوصية المبدع «وقد سُئِل أبو عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ، لم يلق واحد منهما صاحبه، ولم يسمع بشعره؟ فقال: "الشعر جادة، وربما وقع الحافر على الحافر»[4]، وما يعني أن الشعراء القدامى قد تفطنوا إلى أن المعاني قد تتشابه وتتداخل وهذا أمر لا يسلم منه أحد من الشعراء،

[1]– ينظر: حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص23، 24.

[2]– محمد عزّام، النص الغائب، ص42.

[3]– حصة البادي، التناص في ش. ع. ح، ص27.

[4]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2003، ص51.

فالشاعر لا ينتج نصه من وحيِه وإنما تتداخل معه تجارب سابقيه وتعضده ثقافته الواسعة التي تبنى أساسا من حفظ أشعار العرب، فحتى إن نسيها فإن ملامحها تظهر في تجربته الشعرية مضيفا إليها لمسته الخاصة.

فالمبدع الحقيقي- في نظر نقادنا القدامى- الحقيق بصك الإبداع، هو الذي يستوعب الجهود الإبداعية المختلفة التي سبقته وعاصرته ينتشر بها ويوظفها في نصوصه الأدبية، ولرصد هذه الظاهرة أوجد نقادنا كما هائلاً من المصطلحات تشير إلى التداخل النصوصي، فوصفوا العمل الشعري الذي يرتد إلى نصوص سابقة لاستحضارها سرقة[1]، فاعتبروا التناص شكلا من أشكال السرقة ونظروا إليها من جانبها الأخلاقي، وهي فعل مذموم يحط من قيمة الشاعر، فلم يبرأ شاعر بهذا الشكل من تهمة السرقة.

وإذا عدنا إلى الماضي عند النقاد العرب نجد "أبا هلال العسكري"(ت395هـ) قد اهتم اهتماما شديدا بالسرقات، «ووضع لها فصلين أحدهما (حسن الأخذ) والآخر (قبح الأخذ) وإن عُدَّ جامعا ومرتبا لآراء سابقيه، فقد توسّع أكثر من غيره من هذا الباب، ومن آرائه: أن المعاني المشتركة ملك للعامة، وإيمانه بتوارد الخواطر، وأن لا مفر للمحدثين من أن يستفيدوا من سابقيهم في المعاني، وكذا تفريقه بين السرقة والسلخ جاعلا أساس التفرقة أخذ اللفظ مع المعنى أو تركه»[2]، كما خصص ابن الرشيق(463) في كتابه "العمدة" باباً وسمه بـ "باب السرقات ومشاكلها" وأورد فيه المصطلحات التي تدور في إطار التناص فحدد مفهومها واستشهد في ذلك بكلام العرب، كما حاول جمع آراء سابقيه واستشهد بها، يقول: "ابن الرشيق"«هذا باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا

[1]- ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص54، 55.

[2]- ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص25، 26.

تخفى على الجاهل المغفّل، وقال الجرجاني وهو أصح مذهبا وأكثر تحقيقا: ولست تعد من جهابذة الكلام ولا من نقاد الشعر، حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب وبين الإغارة والاختلاس، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه والمبتذل الذي ليس واحد أحق به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدي فملكه واجتباه السابق فاقتطعه»[1].

ونجد على الضفة الأخرى عبد القاهر الجرجاني (471هـ) يرفض تسمية قضية التشابه أو التناظر بالسرقة، طالما أن هذا يأتي من أي نص ويقول«متى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا يغض من حسنه، ولهذا السبب أحضر على نفسي، ولا أرى لغيري بث الحكم على الشاعر بالسرقة» وربما تعد هذه الكلمات الصرخة النقدية الأولى التي تحاول أن تخرج من الحكم الأخلاقي لتغطية قضايا (التناص)[2].

«فقد حقق عبد القاهر الجرجاني للشاعر تفرده التشكيلي والمعنوي عن طريق توليد المعاني الشعرية وآليات التأليف؛ حيث نجده يعترف بوجود (المعنى المشترك) وتناول الشعراء إياه في شعرهم، وبفعل تشكيل هذه (المعاني العامة) وفقا لمعاني النحو من تنكير وتعريف وتوكيد وحذف و... وارتباط كل ذلك بالحساسية الفردية، يحوّله إلى معاني خاصة»[3].

[1]– ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج2، ط5، 1981، ص280.

[2]– ينظر: حصة بادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص27.

[3]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص66.

ومثال ذلك قول الناس: الطبع لا يتغيّر، ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جُبل عليه، فترى المعنى عاميا معروفا في كل جيل وأمة، ثم تنظر إليه في قول المتنبي:

يُرادُ منَ القلبِ نِسيَانُكم وتَأْبَى الطِّباعُ على النّاقل.

فتجده قد خرج في أحسن صورة، وتراه قد تحوّل جوهرة بعد أن كان خرزة، وصار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئا[1].

ولقد عرف التداخل النصي عن "عبد القاهر" بالاحتذاء، فهو الذي يحقق للشاعر تفرّده وخصوصيته عن طريق الأسلوب، بحيث تنتظم مجموعة من العلاقات بين الكلمات وترتبط بعضها ببعض في تماسك لا انفصام له فتتناسق كل كلمة بما بعدها وهذا ما قصده "عبد القاهر" بقوله في بيان معنى النظم «هو توخي معاني النحو في معنى الكلام وأنَّ توخيها في متون الألفاظ مُحال»[2].

وقد درس "عبد القاهر الجرجاني" السرقات الأدبية في كتابه "أسرار البلاغة" وقام بتقسيم المعاني إلى معنى عام مشترك ومعنى خاص وأطلق على القسم الأول (المعنى العقلي) وعلى القسم الثاني (المعنى التخييلي) وعلى هذا الأساس ينتفي ظن السرقة عن المعنى العقلي ولا يكون إلا في المعنى التخييلي، وإن كان ينفي السرقة عن هذا المعنى فهو يرى أن المشترك العامي، والظاهر الجلي الذي قرر أن التفاضل لا يدخله والتفاوت لا يصح فيه، فهو يقرر عموم الشراكة في المعاني المجرّدة فحسب، ولكن الصياغة تُخرج هذه المعاني من العموم إلى الخصوص[3].

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 324 ، نقلا عن: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص67.

[2]– ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص68.

[3]– ينظر: عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني، ص50.

وعليه يمكن القول إن نقادنا العرب القدامى عرفوا التناص بمصطلحات أخرى كالسرقة والاقتباس والتضمين،... وكلها تدل على وجود التداخل النصي، وأشاروا إلى أنها صنعة تحتاج إلى مهارة فائقة، حيث يتقنها المبدع على نحو لا يشعر به القارئ أو السامع لإخراج نص من نص آخر من صورة تروق وتعجب فيتفوّق النص الحاضر على النص الغائب.

وإذا انتقلنا إلى **الخطاب النقدي العربي المعاصر**، نجد من الكتابات الرائدة في مجال التناص دراسة "محمد مفتاح" التي حاول فيها التوفيق بين عدة مفاهيم غربية للمصطلح، ليصل إلى أن التناص هو «تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[1]، ويركز في ظاهرة التناص على العلاقة بين الثقافة العربية والغربية (الآثار الوسيطة)، ويرى أن التناص يقوم على دعامتين[2]:

1-التوالد والتناسل: ذلك أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره يتولد بعضه من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة.

2-التواتر:أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسنة والسلف ولوقوتها الإيحائية.

كما تعرض "محمد مفتاح" إلى أقسام التناص ووظائفه وآلياته وإستراتيجيته، وخلص إلى أن التناص شيء لا مناص منها لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي من ذاكرته فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا[3].

---

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121.

[2]- م. ن/ 134.

[3]- ينظر: م. ن/ ص123.

أما "محمد بنيس" فيسمى التناص "التداخل النصي"، ويقول: «ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصا من خارج الذخيرة الشعرية العربية أو ما هو متداول فيها يدلنا على أن عيّنة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين»[1]، وقد حدد له (التداخل النصي) ثلاثة مستويات تبعا لنوعية قراءة الشعراء للنص الغائب، تتخذ صيغة قوانين تحدّد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب[2]، «والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته، أي مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكّل دلالته»[3]، أما في كتابه (حداثة السؤال) فقد استعاض مصطلح التناص بمصطلح "هجرة النص" الذي شطره إلى شطرين (نص مهاجر) وهو النص الغائب و(نص مهاجر إليه) وهو النص الحاضر الذي ينتجه الكاتب أو الشاعر، وقد عدّ هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، وتتم له هذه الفاعلية وتتوهج من خلال القراءة، لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء[4].

ويبدو "محمد بنيس" في تقسيمه هذا متأثرا بـ"جيرار جينيت" الذي قدّم خريطة شاملة لعلاقات تداخل النصوص التي تتم عن طريق التنقل النصي الذي يهرب من خلاله نص من ذاته باتجاه يبحث فيه عن شيء آخر من الممكن أن يكون أحد النصوص[5].

---

[1]– حصة بادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص28.

[2]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص157.

[3]– م. ن/ ص43، نقلا عن: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص251 وما بعدها.

[4]– م. ن/ ص 44، نقلا عن: محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، ص96، 97.

[5]– ينظر: نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، ص50، 51.

ويستخدم "سعيد يقطين" مصطلح التفاعل النصي بدل التناص ويجتهد هذا الناقد على عصرنة المفاهيم والأطر الخاصة بالتناص وما يتعلق بها، وقد ربط التفاعل النصي بمنهج هرمي متدرج في الوصول إلى تجريد المفهوم بدءا بمستوى التعالق النصي.

وما يستلزمه وفقا لقاعدة تتيح العمل في نطاق أوسع في النصوص الأدبية، حيث إن الكاتب يتعلق خلال قراءته الأفقية بنص أنموذج أو كاتب معين يحتذيه وينسج على منواله وينوّع على تجربته خصوصا في مراحله الإبداعية الأولى[1]، وقد فرق بين مصطلحين:

التفاعل النصي العام والتفاعل النصي الخاص، ويبدو أن هذا الناقد هو الآخر قد تأثر بـ"جيرار جينيت" حين استخدم مفهوم "التفاعل النصي" في مقابل المتعاليات النصية عند "جينيت".

وقد توالت بعد ذلك جهود الدارسين والنقاد في الاشتغال على التناص، وآلياته ومستوياته وأنواعه آلياته، وكان التناص في أبسط صوره أن يتضمن نص من النصوص الإبداعية نصوصا أو أفكارا ساهمت في خلقه، فتتلاشى هاته النصوص والأفكار في النص الجديد، وهذا يتطلب ثقافة واسعة للمبدع حيث يندمج ويتحلل النص السابق ليفتح آفاقا أخرى لتشكيل نص جديد متكامل.

ويعتمد التناص على قوة ذاكرة القارئ القرائية، فالمبدع لا يشير إلى الجزء المنسوخ، ويوجب على القارئ أن يتأمل دلالة الجزء، وهذا أيضا يتطلب من القارئ التأويل وما فوق التأويل ليشكل هو نصا جديدا ويثبت به استمرارية التناص، فيصبح التناص وسيلة أدبية وتقنية حديثة تتطلب التفاعل العميق مع النصوص المستدعاة للإفادة منها[2].

[1]– أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص52.

[2]– ينظر: ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص36.

فالنص حين يتفاعل ويتعالق مع نصوص أخرى، هذا لا يعني تكرارها أو محاكاتها، بل إن التناص يتجلى في الاختلاف والتباين والمعارضة، فيجعل النص متلقيًا لأزمان ومعاني ودلالات، فتصبح ممارسة النص فضاء مفتوحا لا نهائيا.

ثانيا: مستويات التناص ومصادره:

2-1-مستويات التناص:

إن النص في علائقه وترابطه يشبه شجرة النسب العريقة التي تمتد إلى الأعماق كالكائن البشري، وكأنه بذرة خصبة تنتج نصوصا متعددة وفي تأثره وتأثيره يكون أشبه بالصفات الوراثية التي تنتقل من السالف إلى اللاحق[1]، فالتناص يقتضي وجود نص أصلي على علاقة بنصوص أخرى، تؤثر فيه بشكل مباشر أو غير مباشر في زمن معين «وبما أن هذه العلاقة تتم من خلال الكتابة فإن النص من خلال ترابطاته اللغوية يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله، وهنا تظهر تفريعات التحليل الذي يريد أن يصل إلى درجة عليا من السيطرة على هذه النصوص وضبطها ثم اعتبار هذا المتن قراءة وإعادة كتابة للنصوص السابقة عليه»[2].

لذلك فإن قراءة النصوص المتعالقة تحكمها عدة مستويات، اختلف فيها الباحثون، سنكتفي في هذا المقام بعرض تصوّر "جوليا كريستيفا" لأن لها السبق في هذا المجال ثم نعرض لتقسيم "محمد بنيس" بوصفه أنموذجا من النقد العربي المعاصر.

حيث حددت "جوليا كريستيفا" ثلاثة مستويات للتناص تتمثل في:

[1]- ينظر: ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص49.

[2]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط2، 1983، ص252.

1-النفي الكلي: «في هذا المستوى يقوم المبدع بنفي النصوص التي يستنصصها نفيا كليا دلاليا، ويكون فيه معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المستترة»[1]، تقول "كريستيفا" «وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا»[2].

2-النفي المتوازي: «وفيه يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه»[3]، هذا النمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة، حيث يظل المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه للبنية النصية الغائبة إضافة إلى التشكيل الخارجي[4].

3-النفي الجزئي: «يكون فيه جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا»[5]، حيث يستحضر الشاعر جزءا من النص الأصلي في نصه ونفي أجزاء أخرى.

أما "محمد بنيس" فيحدد مستويات التداخل النصي حسب نوعية قراءة الشعراء للنص الغائب، وهي تتخذ صبغة قوانين، وتتمثل في:

1-الاجترار: وفيه «يتعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوتي، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا»[6]، حيث نجد إمكانية تطابق مضمون النصين السابق واللاحق.

2-الامتصاص: «وهو مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل معه بوصفه حركة وتحوّلا،

---

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص155.

[2]- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص78.

[3]- م. ن/ ص79.

[4]- ينظر: جمال مباركي، المرجع السابق، ص156.

[5]- جوليا كريستيفا، علم النص، ص79.

[6]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص253.

لا ينفيان الأصل»[1]، فالشاعر في هذا النوع يعيد صياغة النص وفق مقتضيات تجربته وعصره، فيكون النص الجديد استمرارا للنص الغائب شكلا ومضمونا ويدفع عنه الجمود والفناء.

3-الحوار: وهو «أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطّم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيّره، يغيّر في القديم أسسه اللاصوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية»[2]، فالحوار هو إعادة كتابة للنص الغائب وهو أعلى مراتب القراءة لأنه يتم بوعي المبدع الذي يسعى إلى طمس تعبير ودلالة النص الغائب والانفتاح نحو فضاء نصي جديد.

2-2-مصادر التناص:

قسم "محمد مفتاح" مصادر التناص إلى مصادر ضرورية واختيارية، وداخلية وخارجية وما يعنينا هنا هو التقسيم الثاني:

1-التناص الداخلي:«وهو التناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه، فقد تشغل الشاعر بعض القضايا في عدة قصائد حتى إنها تخترق نتاجه الشعري، اختراقا واضحا»[3]، كانشغال "مفدي زكريا" بالثورة الجزائرية واعتمادها مضمونا واحدا في جميع قصائده.

«فالكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أم لغيره؛ ومؤدى ذلك أنه من المبتذل أن يقال أن الشاعر قد يمتص

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، 253.

[2]- م. ن/ ص. ن.

[3]- عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني، ص92.

آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غيّر رأيه»[1].

2-التناص الخارجي: «وهو حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات»[2]،ولا يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص زمن معيّن أو جنس أدبي معين بل هو تداخل حر يبحر فيه النص بين النصوص بحرية تامة. واستشفاف التناص الخارجي في نص عملية ليست بالسهلة خاصة إذا كان النص الغائب مستنبطا حيث لا يمكن المتلقي أن يعثر على هذا التناص إلا بعد قراءة جادة وتأويل واسع، فهو يعتمد على قوة ذاكرة القارئ وثقافته الواسعة.

والجدير بالذكر أنه رغم تقسيم مصادر التناص إلى الأنواع التي ذكرناها وإلى أنواع أخرى ذكرها نقاد آخرون، إلا أن هذه الأنواع تتداخل تداخلا يصعب معه الفصل بينها كما يصعب اعتماد تقسيم واحد لهذه المصادر لأنها حتما تختلف من مبدع لآخر[3]، ومن الباحثين من قسم التناص بالنظر إلى مصادره إلى ثلاثة أنواع[4]:

1-المصادر الدينية: وتشمل نصوص القرآن الكريم والحديث الشريف، والكتب السماوية.

2-المصادر التراثية: وتشمل الأحداث التاريخية والتراث الشعري، والحكايات والأغاني الشعبية.

3-المصادر الأسطورية: وهي الأساطير التي يوظفها الشاعر في نصوصه، وترتبط الأسطورة بالرمز والقناع، وهاته المصادر تستلهم الشاعر المعاصر.

---

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص124، 125.

[2]- محمد عزام، النص الغائب، ص32.

[3]- ينظر: عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني، ص93.

[4]- حصة بادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص38 وما بعدها.

وهو التقسيم نفسه الذي اعتمده الباحث "جمال مباركي" إلا أنه أضاف مصادر أخرى، حيث يقسم المصادر إلى[1]:

أ-التناص القرآني والحديثي.

ب-التناص الأسطوري.

جـ-التناص التراثي العربي ويشمل:

1-التناص مع المصادر التاريخية.

2-التناص مع الشعر العربي القديم.

د-التناص مع الشعر العربي الحديث.

هـ-التداخل النصي الجزائري/ جزائري.

وهاته المصادر ليست ثابتة في كل الدراسات، حيث لا يمكننا أن نقصر مصادر التناص على المصادر السابق ذكرها، لأن المدونة محل الدراسة هي التي تقودنا إلى المصادر وقد نعثر على مصادر أخرى لا يمكن إدراجها ضمن أي نوع من الأنواع السابقة.

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص165.

ثالثا: تجليات التناص في شعر"أحمد بزيو":

إنّ القول بارتباط النص بنصوص سابقة عبر عدة علائق يستمد منها دلالاته وجمالياته وقيمته يثبت أن كل نص هو في الأصل تناص، وقد نظرت كريستيفا إلى التناص باعتباره إشكالية تتعلّق بإنتاجية النص، فهو ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي نص معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى[1]، ولا تُعرف هذه الإنتاجية إلا بإدماج كلمة في أخرى لفاعلية التوليد وتعدد الدلالات فيُجمع شتات النص بحيث يُحيل إلى التعبيرات المتضمنة فيه وبذلك يكون التناص أمر لا مفر منه وهو موجود في كل نص شعري.

وللتأويل دور في عملية التحيّز التناصي لأنّ اختيارات المتلقي نابعة من ثقافته القرائية، فهو يتشرّب المعرفة ثم يبثّها من جديد، فالنصوص ذات الحمولة التناصية تكون أكثر تعقيدا لأنها محمّلة بإحالات متشعِّبة (دينية، تاريخية، أدبية.....)، تستدعي تتبع شبكة العمليات التي تكمن وراء نسيج النص بحثا عن النص الغائب، إضافة إلى أنّ المجال الحواري في التناص حيوي بين المتناصات والنص المركزي الجامع لفسيفساء من النصوص الأخرى، وهو مايلفت انتباه المتلقي إلى النصوص الغائبة عبر شفرات نصوصية وإيماءات وتصريحات عديدة، مما يتطلب لتمييزها وإدراك أبعادها ثقافة عالية للمتلقي وسعة معرفته بالأجناس الأدبية[2].

وبناء عليه يصبح القارئ فاعلا في النص من خلال استثمار ثقافته ومعارفه والوقوف على الاقتباسات والإيماءات والإشارات والنظم الواصفة التي تقيم خارج النص، على أساس أنها تشكّل فضاء للقراءة، ويمكن القول بأبعد من ذلك هو أنّ لحظة التعارف بين القارئ وبين المقيمات خارج النص، هي اللحظة الشعرية بصفتها التّمدد الأوسع لنص

[1]– يُنظر: جوليا كريستسفا، علم النص، ص21.

[2]– يُنظر: أحمد جبر شعث، جماليات التناص، ص 54.

القصيدة في خارجه، وعندما تبدو القصيدة صاحبة سر يجري اكتشافه من خلال الاقتران والتعارف بينها وبين فضائها الخارجي، يكون القارئ وسيطا متنوع المواهب والقراءات أي ناقداً وصاحب حرفة[1]، فالمتلقي عنصرٌ هامٌ من العناصر التي ينكشف بها التناص، فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة لها عن طريق الفهم التأويلي[2]، ويكون التأويل عنصرا فاعلا متمّما لعملية القراءة متجسّدا في البحث عن معنى المعنى وظلال المعنى، لهذا جعل تودوروف التناص مرتبة من مراتب التأويل عندما أشار إلى أنّ:« كل عمل تعاد كتابته من قِبَلِ قارئ يفرض عليه منظوراً تأويليا، لا يكون في الغالب هو المسؤول الأول عنه لكنه يأتيه من ثقافته وعصره، أي من خطاب آخر وكل فهم هو التقاء بين خطابين أي حوار[3].

بعد القراءة المتفحّصة لدواوين الشاعر" أحمد بزيو" وجدنا أنها تزخر بالنصوص الدينية والتراثية والأدبية، التي استحضرها الشاعر لكونها ضرورة فنية وجمالية يقتضيها العمل الإبداعي، والتي تعد مصادراً استلهم منها الشاعر توجهه الفكري والثقافي والديني، كما أنّها تعقد صلة حوارية تواصلية بين نصوص الشاعر الإبداعية والمكونات التناصية المتنوعة، ويمكن حصر مصادر التناص في شعر " أحمد بزيو" فيما يلي:

1- التناص الديني.

1-1-التناص القرآني.

1-2-التناص الحديثي.

---

[1]- محسن جاسم الموسوي، المقارنة والتناص، قراءة مستجدة في منهجيات الأدب المقارن، مجلة علامات في النقد، ج26، م7، ديسمبر 1997، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص36.

[2]- يُنظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 151،152.

[3]- تزفتيان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص41.

2- التناص مع الشخصيات التراثية.

2-1-شخصيات الأنبياء.

2-2-الشخصيات التاريخية.

2-3-الشخصيات الأدبية.

3- التناص الأدبي.

3-1-التناص مع الشعر العربي القديم.

3-2-التناص مع الشعر العربي الحديث والمعاصر.

3-3-التناص مع المثل السائر

1- التناص الديني:

ونعني بالتناص الديني تداخل نصوص دينية عن طريق الاقتباس أو التضمين، من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية، مع النص الشعري، بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري، وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معاً[1]، فالموروث الديني يشكّل مصدراً مُهماً من المصادر التي استفاد منها الشعراء على مرّ العصور في مدّ تجاربهم الشعرية بروحانية خاصة وإعطائها صفة البقاء والديمومة، نظرا لما يتمتع به الدين من قوة تأثيرية عظيمة، ولا يقتصر الأثر الديني في الإبداع الشعري على الدين الذي ينتمي إليه الشاعر بل يتعدّاه إلى الأديان الأخرى كالإنجيل والتوراة، لهذا نجد الشعر الحديث يكتظ برموز دينية مختلفة الانتماء والمصادر، والتي تدل على عدم اقتصار الشعراء على التأثر بدين واحد بل بعدة أديان، فنجد رموزاً إنجيلية

[1]- يُنظر: أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 37.

وأخرى توراتية، وقد وجد الشعراء في هذه الرموز دلالات متعددة وخصبة للتوظيف الشعري[1].

والمعاينة القرائية لدواوين الشاعر تكشف حضور نصوص دينية متنوعة والتي لم يوظفها الشاعر لمجرّد الاستعراض الثقافي بل لكونها ضرورة يقتضيها النص الإبداعي، وقد تفاعلت وتداخلت مع النصوص الشعرية وانسجمت مع سياقاتها فأثْرَت النص وعمَّقته فكريا وفنيا.

1-1-التناص القرآني:

القرآن الكريم معجزة خالدة، جاء في زمن كانت ميزة العرب الأساس هي الفصاحة والبلاغة وحسن البيان، فكان في أعلى درجات التميّز يفيض بلاغة وبيانا، وقدّم إضافات لغوية معجزة بحيث يعجز البشر عن الإتيان بمثله، فكل كلمة فيه وكل حرف موضوع في موضعه ومناسبٌ لسياقه، ليعبّر عن معانٍ لايدركها إلا من كانت له سعة اطلاع على كلام العرب؛ لهذا شكّل القرآن الكريم المنهل الغزير الذي استقى منه الشعراء ما يروق لهم، فكان النص الأكثر حضورا وفاعلية في الشعر العربي،«وكان أوّل النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر، باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللامحدود للحياة وللإنسان»[2]؛ وهو مايجعلنا نتفحص نصوص الشاعر "أحمد بزيو" التي تفاعلت مع النص القرآني واستنصصت آياته وكلماته، فقد استقى هذا الشاعر من النص القرآني لبناء خطابه الشعري، ويعود هذا إلى تشبعه بالثقافة الإسلامية وحفظه للقرآن الكريم، فبدا أثر ذلك واضحا في شعره بدءًا بالعناوين، فقد وسم الشاعر أحد دواوينه وبعض قصائده بعناوين مقتبسة من القرآن الكريم، وهي

[1]- يُنظر: عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني، ص94، 95، 96.

[2]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص168

عنوان ديوان "اللؤلؤ المنثور"، وعنوان "وأتموا الحَجَّ وَالعُمْرَةَ لِلَّه" الذي عنون به الشاعر قصيدتين من قصائده، وعنوان "مريمي".

- **اللؤلؤ المنثور:**

لقد استحضر الشاعر في عنوان ديوانه النص القرآني الوارد في سورة الإنسان ﴿**وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَٰنٌ مُّخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَّنثُورًا (19)**﴾ الإنسان-19-، وتفسير الآية:«أي يطوف على أهل الجنة للخدمة وِلدان من وِلدان الجنة (مخلّدون) أي على حالة واحدة مخلّدون عليها لا يتغيّرون عنها، وإذا رأيتهم في انتشارهم في قضاء حوائج السادة وكثرتهم، وصباحة وجوههم، وحسن ألوانهم وثيابهم وحليّهم، حسبتهم لؤلؤأ منثورا، ولايكون في التشبيه أحسن من هذا، ولا في المنظر أحسن من اللؤلؤ المنثور على المكان الحسن»[1]، فالشاعر اقتبس من الآية الكريمة عبارة (اللؤلؤ المنثور) لِيَسِم بها ديوانه، وهذا العنوان يحتمل تأويلين: الأول: أن الشاعر يعقد مشابهة بين الوِلدان المخلّدين في حسنهم وصفاء ألوانهم، وإشراق وجوههم وبين كلمات الشاعر المنثورة في طيّات الديوان، فإذا كان اللؤلؤ يأسر العيون بجماله وحسنه، فإنّ كلمات الشاعر تسبي العقول والآذان فلم يجد لها وصفا أبلغ وأحسن من اللؤلؤ المنثور لجودتها وحسن اختيارها ونظمها ومقصدها، وقد كان دقيقا في تشبيهه لأنّ اللؤلؤ وهو منثور أجمل وأبهى منه وهو منظوم، فالشاعر استطاع من خلال هذا العنوان أن يرسم صورة شعرية موحية خاصة وأنّ جلّ قصائد هذا الديوان دينية، فجاء العنوان خادما لمضمون النصوص، أما التأويل الثاني: أن المنثور هو قصائد الديوان التي اعتمد فيها الشاعر القصيدة النثرية، وقد اختلف عن غيره من الدواوين، التي اعتمد فيها على الإيقاع.

[1]- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، نوبليس أنترناشيونال، بيروت، لبنان، مج 24، ط1، 2011، ص 5434، 5435.

- **« وأتموا الحَجَّ وَالعُمْرَةَ لِلَّه»:**

يستهل الشاعر ديوانيه "فردوس القلوب" و"روضة الغناء" بقصيدتين تحملان هذا العنوان، وهو تناص اجتراري، وقد وضع هذا الاستشهاد بعلامة التنصيص فهو يتناص حرفيا مع الآية الكريمة ﴿ وَأَتِمُّواْ ٱلْحَجَّ وَالْعُمْرَةَ لِلَّهِ ﴾ البقرة–195–، حيث ألقت السورة القرآنية بظلالها على جسد العنوان، كما هيمنت حواريا على المتن النصي، وعلى هذا بدت جمالية هذا التناص في تقارب وتشابه مضمون الآية ومضمون القصائد، وبالعودة إلى هاته النصوص يتضح لنا سبب تكرار هذا العنوان؛ إذ أنّ الشاعر في القصيدة الأولى كان في زيارة لبيت الله الحرام لأداء مناسك العمرة، وقد وصف لنا أجواءها الإيمانية الرائعة وعبّر لنا عن إحساسه وهو يستشعر موضعا وطأته قدم رسول الله _صلى الله عليه وسلم_ بينما في قصيدته الثانية فقد كان الشاعر فيها حاجاً لا معتمرا، أي أنّها كانت تكملة للقصيدة الأولى التي تمنى في نهايتها العودة إلى البقاع لأداء فريضة الحجّ رفقة والديه، وكان له ذلك في العام الموالي، والشاهد على ذلك قوله:[1]

يا مَنْبَرًا صَلَّيْتُ فيـكَ ترَجِّـــياً عَلِّي لِرَوْضٍ مَسْكَنٌ وقرارُ
عَظُمَ النِّداء أُلِحُّ فيــه مواظِــباً فاللّهُ في إلْحاحِنا غفَّــارُ
يا مسْجِداً من قامَ فيكَ مُصــلِّيا فكأنّمَا في رَكْعِهِ إعْمــارُ
جِئْتُ الحِجَازَ رفِيقُ دَرْبِي وَالِدي عُدْنا هُنا ولَعَلَّنا أبْـــــرَارُ
سنَعودُ يوْماً رُفْقَةَ الأُمِّ التِـــــي تَهْوى البِقَاعَ فكلُّــنا زُوّارُ.

ويتأكّد هذا المعنى في القصيدة الثانية حين عاد الشاعر إلى مكّة حاجاً، وهو يستشعر عظمتها وشوقه إليها، فيصوّر لنا تلك الأجواء الروحانية حين تمتزج البهجة والفرحة بالخشوع والدموع، ويصف لنا الحجيج الذين أقبلوا من كلّ صوب وهم يناجون

[1]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص 9، 10.

ربّهم سائلين الرحمة والمغفرة، فيجعل القارئ يعيش هاته الأجواء، ومن هاته الأبيات قوله:[1]

جئناكِ مكّة والمُنى في حَجِّنـا زُرْنَاكِ طَيْبَةَ شَوْقُنَـا مِدْرَارُ
وتَأَثَّرَت في الحينِ كُلُّ نُفوسُنا وتدفَّقت من دَمعِنا أنْهـــارُ
وتَسالمَت وتبَاهَجَت أَرْواحُـــنا والحُبُّ فينا شَعْشَعَت أَنْوارُ
أَبَوايَ مِنْ حُسْنِ الرِّفاقِ إلى هنا كُلُّ الرِّفاقِ أَقارِبي أصْهَـارُ
عَجِزَ اللِّسانُ على ثَنائِكَ ربَّنـا خَفَقَت قلوبٌ فانْحَنَت أَفْكارُ
نَحنُ الحَجيجُ إلى مَقامِ خَليلنا نَحنُ الزُوارُ فطابت الآثـارُ

وعليه، من خلال نصوص القصيدتين بدا جليّا تقارُب موضوع النصين (النص الشعري والنص القُرآني) من حيث المعنى، فالعنوان الثاني عنونَ به الشاعر قصيدة الحجّ والتي ماهي إلا تكملة للقصيدة الأولى، وواضِح أنّ الشاعر لم يشأ تغيير العنوان الأول إلى "وأتمّوا العمرة والحجّ لله" لعدم رغبته في المساس بالآية الكريمة نظرا لقدسيتها، فعَنْوَنَ بها الشاعر قصيدتيه كما هي بعلامات التنصيص مما يدل على تشبُّث الشاعر بمبادِئ الشريعة الإسلامية ووعيه بالثقل الفني والجمالي الذي تضفيه الآيات القرآنية للنص الإبداعي.

•مريمي:

إنها قصيدة غزلية يستحصر فيها الشاعر شخصية مريم العذراء ويشبه حبيبته بها فكانت الومضة بدءا من العنوان فحبيبة الشاعر طاهرة عفيفة، كما وظف في هذه القصيدة شخصيات الأنبياء عليهم السلام (أيوب، داود، ذي النون) وخير دليل على أن

[1]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 5، 6.

المقصود هو مريم عليها السلام ومناداة الشاعر لها بمريمي وتارة أخرى بعفيفتي وفي المقطع الأخير حبيبتي وكل هاته المسميات لشخصية واحدة أيضا يقول الشاعر:[1]

عفيفتي

لا تَقْتُلِي الإحْسَاسَ كَيْ لا تُقْتَلِي

لا تَجْرَحِي الأَفْعَال

لا، لا تَفْعَلِي

فالقَوْلُ مِنِّي نَاصِعٌ

طَاهِرٌ

لم يُخَضَّب بالدَّمِ

حَبيبَتِي

لا تَقْرَبِي هذا الطّعام

لَا تَأْكُلِي هذا الأَثيمَ

كيْ لا تَنْدَمِي

هذا بالنسبة للتناص العنواني، وإذا انتقلنا إلى التناص على مستوى النصوص الشعرية، وجدنا قصائد شاعرنا مُكْتَنَزًا للنصوص القرآنية، والتي أفاد منها إفادات واسعة، ومن هذه الاقتباسات قول الشاعر:

[1]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 74.

•ضَاقَ صَدْرِي مِن خُمولٍ فَهَوى **لَيْسَ لِلإِنْسَانِ إِلَّا مَاسَعَى**

إِنَّنِّـي في كلِّ حـيـنٍ أَشْتَكـــي فَاقْبَل اللَّهمَ مِن قَلْبِي الدُّعا

ياإلهـي كنْ نَصِـــيري دائــماً أكُ في ديني وعِلْمِي مَرْتَعَا[1]

نجد أنّ الشاعر في هاته الأبيات يستحضر آية قرآنية وهي قوله تعالى: ﴿ **وَ أَن لَّـيْسَ لِـلِانـسَٰنِ إِلَّا مَـا سَعَىٰ (38)** ﴾ وتفسير هذه الآية أنّ الإنسان «كما لا يُحمل عليه وزر غيره، كذلك لا يحصل من الأجر إلا ما كسب هو لنفسه»[2]؛ أي إنَّ الإنسان لاينفعه إلا عمله، فلا ينال إلا أجر سعيه وجهده ولا ينفع أحداً عمل أحد، وقد استثمر الشاعر هذه الآية في أبياته ووظفها لخدمة موقفه وغرضه الشعري، فهو في هذه الأبيات يقف داعيا متضرعا للّه عزّ وجلّ سائِلا إياه قبول دعائه، وأن يرزقه الفقه والعلم بدينه ليغذي عقله ليكون عالماً راسخاً لأنّ العلم من أكبر الطرق الموصولة لخشية الله تعالى، وهو خير سائق ودليل لصاحبه على عبادة الله، كما أنّه ميراث النُّبوة؛ فالأنبياء لم يورّثوا ديناراً ولا درهما وإنما ورّثوا هذا العلم، فمن أخذه أخذ بحظّ وافر، لهذا نجد الشاعر يتضرع ويلح بالدعاء إلى آخر سطر من القصيدة بأن يجيب الله دعواته ويملأ قلبه نورا وهدى وأن ييسّر له هذا النهج، فهاته المشاعر الروحانية التي لفّت وجدان الشاعر وأحاسيسه كانت الباعث إلى استحضار الآية القرآنية وبثّها في ثنايا القصيدة مذكّرا نفسه وأبناء أمته بأنّ الإنسان لايملك إلا عمله وسعيه الحسن والسيئ، وعليه فقد جاء هذا التناص ليثبت ويؤكّد تشبّث الشاعر بمبادئه الإسلامية كيف لا وهو وليد بيئة دينية محافظة تشرّب من مساجدها وحفظ كتاب الله فيها ونهل من شيوخها دروس الفقه والتفسير والوعظ رفقة والده الإمام، وهو ما أقره الشاعر في غير موضع بين ثنايا دواوينه.

[1]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص 11.

[2]– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مج22، ص 4968.

•يَا لَيْلَى:

فِي وَجْهِكِ صَمْتٌ

وَيُمْناكِ على رَأْسِي

دُعاءٌ عنِ الحِمامِ.

وفِي شُعَاعِ عَيْنَيْكِ

سَلَامٌ

"**كُرْسِيٌّ**"

"**وإِخْلاصٌ**".[1]

تشير الأسطر السابقة إلى حضور دوالٍ بلفظها ودلالاتها القرآنية، فالدال "سلامٌ" ورد في كثير من المواضع في القرآن الكريم منها قوله تعالى: ﴿**سَلَٰمٞ قَوۡلٗا مِّن رَّبّٖ رَّحِيمٖ**﴾ يس –57–، وقد وظّفه الشاعر وأراد به التحية كما يمكن تأويله بالطمأنينة، كما وظّف الشاعر الدال "كرسي" وهو اسم تُلقّب به الآية 253–254 من سورة البقرة، والدال "إخلاص" هو سورة: " قل هو الله أحد"، إنّ " ليلى" في هذه القصيدة شكّلت بؤرة مركزية إشعاعية فقد استهلّ بها الشاعر كل المقاطع وهي تبدو للقارئ لأول وهلة أنّها أنثى، غير أنّه سرعان ما يعدل عن ذلك بالقراءة المتفحصة وبالتأويل للألفاظ والمعاني فهي العبادة في حد ذاتها، اختارها الشاعر راقية من باب الشعر والجواز ـ إن صح ذلك للمرأة ـ كشخص ديني راق لذا وضعت يمناها على رأسه.

[1]– أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص 5.

- يا لَيْلَى:

أَشْكُو مِنَ الكَفَرَة،

مِنَ السحَرَة،

قَرأْتُ مِنَ "**الأَعْرَافِ**"

و" **يونُسَ**"

و" **الأَحْقافِ**"

أَسْمِعيني يا لَيْلَى

خَاتِمَة "**البَقَرَةِ**".[1]

إن الشاعر يطلب من راقيته "ليلاه"، بل يتضرع شاكيا من الكفرة والسحرة لذا كان الشاعر مرتّلا من سورة الأعراف التي تروي ما وقع بين موسى ـ عليه السلام ـ وسحرة فرعون، قال تعالى: ﴿ **قَالُوٓاْ أَرْجِهِ وَأَخَاهُ وَأَرْسِلْ فِي ٱلْمَدَآئِنِ حَٰشِرِينَ (110) يَأْتُوكَ بِكُلِّ سَٰحِرٍ عَلِيمٍ (111)**﴾الأعراف -110،111- إلى الآية (121)، ويوظف الشاعر آيات من سورة يونس وهي لا تخرج في معناها عن محتوى الآيات السابقة من سورة الأعراف، قال تعالى: ﴿**ثُمَّ بَعَثْنَا مِنۢ بَعْدِهِم مُّوسِىٰ وَهَٰرُونَ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَمَلَإِيْهِ بِـَٔايَٰتِنَا فَٱسْتَكْبَرُواْ وَكَانُواْ قَوْما مُّجْرِمِينَ (75)**﴾ يونس-75- إلى الآية 81، أما سورة الأحقاف فقد احتوت على «أنموذج الولد الصالح، المستقيم في فطرته، البار بوالديه»[2]، والآية الدالة على ذلك ﴿ **وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ حُسْنًا حَمَلَتْهُ أُمُّهُ كَرْها وَوَضَعَتْهُ كَرْهًا وَحَمْلُهُ وَفِصَٰلُهُ ثَلَٰثُونَ**

[1]- أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص6.

[2]- محمد علي الصابوني. صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم، بيروت، مج 3، ط4، 1981، ص191.

شَهْرٗاۖ حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةٗ قَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحٗا تَرْضَىٰهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِيٓۖ إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ ٱلْمُسْلِمِينَۖ (14) ﴾ الأحقاف-14-، أما خاتمة البقرة التي طلب الشاعر إسماعها من الراقية لما فيها من «الدعاء والتضرع إلى الله جل وعلا برفع الأغلال والآصار، وطلب النصرة على الكفار، والدعاء، لما فيه سعادة الدارين"، ولما لها من فضل، حيث لا تكون بيوتنا مقابر والشيطان ينفر من البيوت التي تتلى فيها هذه الخاتمة، وقال -صلى الله عليه وسلم- ﴿ اقْرَأُوا سورة البقرة، فإن أخذها بركة، وتركها حسرة، ولا يستطيعها البطلة﴾ يعني السحرة». رواه مسلم في صحيحه.[1]

•يَا لَيلَى

رتّلي **السّبع المثَاني**

واثْبُتِي قد تشَبَّثت أحْزاني.

واهْمَسِي في سَمْعِي لِطرد أَشْجَانِي[2].

في هاته الأبيات يستدعي الشاعر آية ﴿ وَلَقَدْ ءَاتَيْنَٰكَ سَبْعٗا مِّنَ ٱلْمَثَانِي وَٱلْقُرْءَانَ ٱلْعَظِيمَ (87)﴾ الحجر-87-، ولقد اختلف أهل التأويل في معنى السبع الذي أتى الله نبيّه -صلى الله عليه وسلم-، فقال بعضهم عني بالسبع: السبع السور من أوّل القرآني اللواتي يعرفن بالطول، وهي البقرة وآل عمران، والنساء والمائدة والأنعام والأعراف ويونس وذهب آخرون إلى أن السبع المثاني هي فاتحة الكتاب، وهو الرأي الذي عدّه الطبري أولى بالصواب لصحة الخبر بذلك، فعن أبي هريرة

[1]- محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، مج1، ص 30.

[2]- أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص11.

-رضي الله عنه- قال رسول الله -صلى الله عليه وسلم - ﴿أُمُ القُرْآنِ السَّبع المثاني التي أُعْطِيتُهَا﴾[1].

وقد استحضر الشاعر النص القرآني استحضارا يقترب من الاجترار، لأن الشاعر لم يفجّر النص الغائب من داخله ولم يبرع في إخفاء إلهامه، لذلك نجده يوظف من آيات القرآن ما يستجيب لتجربته الشعرية، إلا أنها تأخذ عنده مسارا نفسيا مخالفا يقوم أساس على الحلم والتأويل[2]. فالشاعر يقيم في هاته الأبيات معنى مخالفا لمضمون الآية ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعًا مِّنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنَ﴾ الحجر-87-، فأخذ من الآية (السبع المثاني) ووظفها توظيفا ينسجم مع الحالة التي يعيشها وهي حالة الحزن والشجن، والبحث عن العلاج والخلاص بالاستماع إلى آي القرآن الكريم خاصة (السبع المثاني)، ولاشك أن هذا الاستدعاء للآية الكريمة يترك أثره في المتلقي ليعيش مع الشاعر عمق التجربة الشعورية والفكرية.

•يَا لَيْلَى:

لَسْتُ **بَغِيًّا**

وَلا **لِلشَّيْطَانِ وَلِيًّا**

يا لَيْلَى:

لا أَبْتَغِي أنْ أَعِيشَ **شَقِيًّا**

وَعِشْقِي أنْ يَكُونَ مَكَانِي **عليًّا**

بحقِّ تَسْمِيتِي اقتِدَاءً **تقِيًّا**

[1]- ينظر الطبري، جامع البيان عن تأويل أي القرآن، ج14، ص121.

[2]- ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص177، 178.

أذكُريني يا ليلى **بكرةً وعَشِيًّا**[1].

إن الشاعر من خلال هذا النص يتناص مع عديد من الآيات من سورة مريم وهي: ﴿**يَٰٓأُخۡتَ هَٰرُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ ٱمۡرَأَ سَوۡءٖ وَمَا كَانَتۡ أُمُّكِ بَغِيّٗا (27)**﴾ مريم-27-، وقوله ﴿ **يَٰٓأَبَتِ إِنِّيٓ أَخَافُ أَن يَمَسَّكَ عَذَابٞ مِّنَ ٱلرَّحۡمَٰنِ فَتَكُونَ لِلشَّيۡطَٰنِ وَلِيّٗا (45)**﴾ مريم-45- وقوله تعالى: ﴿ **وَأَدۡعُواْ رَبِّي عَسَيٰٓ أَلَّآ أَكُونَ بِدُعَآءِ رَبِّي شَقِيّٗا (48)**﴾ مريم -48 وقوله أيضا: ﴿ **وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ إِدۡرِيسَ إِنَّهُۥ كَانَ صِدِّيقٗا نَّبِيّٗا (56) وَرَفَعۡنَٰهُ مَكَانًا عَلِيّٗا (57)**﴾ مريم-56، 57-، وقوله:﴿ **يَٰيَحۡيَىٰ خُذِ ٱلۡكِتَٰبَ بِقُوَّةٖۖ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡحُكۡمَ صَبِيّٗا (11) وَحَنَانٗا مِّن لَّدُنَّا وَزَكَوٰةٗۖ وَكَانَ تَقِيّٗا (12)** ﴾ مريم-11، 12-، وقوله تعالى:﴿**فَخَرَجَ عَلَىٰ قَوۡمِهِۦ مِنَ ٱلۡمِحۡرَابِ فَأَوۡحَىٰٓ إِلَيۡهِمۡ أَن سَبِّحُواْ بُكۡرَةٗ وَعَشِيّٗا (10)**﴾ مريم-10-، فالشاعر تفاعل مع هاته الأبيات من سورة مريم، وبث بعضاً من مضمونها في خطابه، فبدا هذا الخطاب مقترنا بالنص القرآني، ويبدو أن هذا التناص نابع من وعي الشاعر، وقصده تزكية نفسه ووضعها موضع الأنبياء (زكريا، إدريس، يحي، إبراهيم- عليهم السلام)، فالشاعر في هذه الأبيات نبي ورسالته الشعر، فوظف الشاعر لذلك عبارات (بغِيَا، وليًّا، تقِيًّا، بكرة وعشيًّا) اقتبسها من السورة القرآنية الدالة على ذلك، تاركا للقارئ مهمة البحث عن المعنى وتأويله «وتبقى مقاصد المنشئ (الشاعر) من خلال التناص القرآني مفتوحة تخضع لخبرة المفسّر وثقافته وتوجهه ومدى وعيه الفني بحقيقة النص الغائب والحاضر على السواء»[2]. ونستشفّ ذلك من قوله (وعشقي أن يكون مكاني عليا) وهذه المكانة مذكورة في الآية القرآنية لسيدنا إدريس -عليه السلام-، هذا من جهة،

[1]- أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص9، 10.

[2]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص184.

ومن جهة أخرى نجد أنّ الشاعر وظف في هذا المقطع الياء رويًا لأنّه مناسب للنداء المتضمن صيغة الدعاء مقتبسا من سورة "مريم" لفظا ومعنى؛ فهو لم يكن من أهل الضلالة ولا من أتباع الشيطان، ولا أن تكون عيشته شقية فالمتتبع للنص الشعري يجد الشاعر من أهل القرآن والدعاء وبر الوالدة؛ وهؤلاء الثلاثة لا يشقون في الحياة، قال تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴾ مريم-4-وقال: ﴿ وَبَرًّۢا بِوَٰلِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا (31) ﴾ مريم-31- وقال أيضا: ﴿طَٰهَٰ مَآ أَنزَلْنَا عَلَيْكَ ٱلْقُرْءَانَ لِتَشْقَىٰٓ (1)﴾ طه-1-، ويعشق الشاعر كذلك من باب التصوف أن يكون ذا مكانة عالية روحا ومعنى، رابطا بالتأكيد بل بالقسم ذلك بتسميته " أحمد" من باب خير الأسماء ما عُبِّد وحُمِّد

•يَا جَميلَتِي

إنّ رَبِّي سَميعُ الدُّعَاء،

أنتِ حبّتِي السَّودَاءُ.

يَا مُعجِزة الشِّفَاء[1].

يشتغل "أحمد بزيو" في السطر الثاني من هاته الأبيات على النص القرآني الوارد في سورة إبراهيم وهو قوله تعالى: ﴿ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِي وَهَبَ لِي عَلَى ٱلْكِبَرِ إِسْمَٰعِيلَ وَإِسْحَٰقَ إِنَّ رَبِّي لَسَمِيعُ ٱلدُّعَآءِ (41)﴾ ابراهيم-41-، ويقتطع منه الجزء الأخير ويوظفه في أبياته، والفرق بينها هو حذف اللام في النص الشعري، وهذا التناص يكشف عن نفسية الشاعر ومشاعره التي تسمو أن تصل إلى النبوة، فعقد علاقة مشابهة بين استجابة الله لدعاء سيدنا إبراهيم بعد طول صبر بابنيه

[1]- أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص10.

إسماعيل وإسحاق –عليهما السلام– وقد بلغ من الكبر عتيا، وأنه هو الآخر (الشاعر) يؤمن إيمانا قاطعا أن الله سميع لما يدعوه به وأنه سيستجيب له فيلجأ للدعاء بحرف النداء (يا)، إنها جميلته كما يحلو له هذا التوظيف من باب الطيبة وذلك لقيمتها الروحية وإلزامها بأسلوب الحكيم الذي يترجى منها الإلحاح في الرقيا والدعاء؛ فالله يحب الملحِّين فيه، وهنا يشبه الشاعر ليلاه بالحبة السوداء التي ورد ذكرها في الحديث الشريف: ﴿ إنَّ فِي الحَبَّةِ السَّوْدَاءِ شِفَاءً مِنْ كُلِّ دَاءٍ، إلا السَّامَ ﴾[1].

•أَمْطِرِينِي يَا لَيْلَى **مِدْرَارَا**،

وَتَعْلَمِينَ خَالِقَنَا **غَفَّارَا**،

فَأَنَا يَا حَمَامَتِي أَكْرَهُ الدَّمَارَا،

وَأَبْغَضُ الخَسارةَ والاِحْتِقارَا[2]

يستلهم الشاعر الإشارة القرآنية المذكورة في الآية القرآنية من سورة نوح ﴿**فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّارًا (10) يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُم مِّدْرَارًا (11)**﴾ **نوح**–10، 11–، ويوظفها في سياقه الشعري فهو يأمر راقيته ليلى أن تكثر وتصر في الدعاء كالغيث _ وإن كانت لفظة المطر في القرآن الكريم دالة على السوء والهلاك في الغالب_ في الآية القرآنية: ﴿ **وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِم مَّطَرًا فَسَاءَ مَطَرُ الْمُنذَرِينَ (173)**﴾ الشعراء–173–، وكذلك في قوله تعالى:﴿ **وَلَقَدْ أَتَوْا عَلَى الْقَرْيَةِ الَّتِي أُمْطِرَتْ مَطَرَ السَّوْءِ أَفَلَمْ يَكُونُوا يَرَوْنَهَا بَلْ كَانُوا لَا يَرْجُونَ نُشُورًا (40)**﴾ الفرقان–40–، وكذلك في قوله: ﴿**وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِم**

[1]– مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، ص 1053.

[2]– أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص17.

﴿ مَّطَرًاۖ فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَٰقِبَةُ ٱلْمُجْرِمِينَۖ (83)﴾ الأعراف-84- ، كما وردت في غير ذلك.

وأما في التوظيف الأدبي في ما ورد فتدل على الخير والبركة فالله غفار رحيم، ومن باب حب الفرد للحياة فإنه يحب فيها السعادة، ويكره ما يشين من كبد وهلاك وسقم كما يكره الهوان والذل والإحتقار.

•نَادَيْتُ مَكَّةَ أَفْصَحَتْ أَتَغَـــــارُ؟ أَهْوَاكِ طبْعًا شَاءَتِ الأَقْدَارُ

نَاشَدْتُ نَفْسِي كَيْفَ رُحْتِ؟ تَعَلَّقَت بِالكَعْبَةِ الألبابُ وَالأَبْصَارُ

يَا مَسجِدًا مَنْ قَامَ فِيكَ مُصَلِّيًـــا فَكَأَنَّمَا فِي رَكْعِهِ إِعْمَـــارُ

يَا قِبْلَتَيْنِ لِمَسْـــجِدٍ قُدْسِيَّـــــةٌ القُدْسُ تَشْكُو إِنَّكَ القَهَّـــارُ[1]

يكشف الشاعر في هاته الأبيات عن تعلقه بالكعبة الشريفة بيت الله الحرام، في صورة مفعمة بالحركة والنشاط، الذي منبعه الحب والتعلق بهذا المعلم الديني، فهذه المدينة ستظل رمزا خالدًا ومنارة للحضارة الإسلامية والعالم أجمع وشاهدا على نزول القرآن الكريم، وهي وجهة كل مسلم، وفيها الكعبة الشريفة أول بيت وضع للناس الذي بُني على يد إبراهيم وإسماعيل -عليهما السلام- بأمر من الله عز وجل ، فعبارات مثل (ناديت مكة، هذا المقام، في كل شوط، يا زمزم الماء، ناجيت طيبة، يا منبرا، لروضٍ مسكن، يا مسجدًا، يا قبلتين....) توحي بالشعائر الدينية التي يقوم بها الحجاج في مواسم الحج والعمرة وقد رسّخ الشاعر هذه المعاني والصور من خلال استحضار النصوص القرآنية التي تشير إلى هذه البقاع وهذه النصوص هي: قوله تعالى: ﴿ إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِى بِبَكَّةَ مُبَٰرَكًا وَهُدًى لِّلْعَٰلَمِينَ (96)﴾ آل

[1]- أحمد بزيو، روضة الغناء، ص9، 10.

عمران-96-، وقوله: ﴿جَعَلَ ٱللَّهُ ٱلْكَعْبَةَ ٱلْبَيْتَ ٱلْحَرَامَ﴾ المائدة-99-، أما البيتان الأخيران فقد استلهمهما الشاعر من قوله تعالى:

﴿قَدْ نَرَىٰ تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي ٱلسَّمَآءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَىٰهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّواْ وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ﴾ البقرة-143-، والشاعر في هذه الأبيات يستلهم النص القرآني مع تحوير في مضمونه، حيث نجد التداخلَ النصي بين النص الشعري والنص القرآني واضحًا، غير أنه لم يأخذ شكل الاقتباس المباشر، وإنما تشرّب وامتص مضمون الآيات وصاغها بأسلوبه الخاص وترك بعض الدوال الدالة عليها «ومثل هذا التوظيف يتجاوز في كثير من الأحيان الاقتباس الحرفي من آي القرآن، ويتّخذ من الامتصاص طريقة له لتوليد دلالات النص الحاضر التي يعجز عن الإيفاء بها دون الاستعانة بالنص الغائب»[1].

وكذلك من التناص الامتصاصي قول الشاعر في قصيدة "مريمي":

•حبيبتي لا تقْرَبي هذا الطّعَام

لا تَأكُلي هذا الأَثيم

كي لا تندَمِي[2]

فالشاعر يسترجع من الماضي ما تمدّه الذاكرة من قدرة على ذلك ويصبح هذا الماضي موضوعا للتأمل خاصة عند الشاعر المرهف الحس، فيحن إليه ويسترجعه ويغذيه، وهذا الشعور يستدعي لغة تشبع حاجته، فيجد الشاعر ضالته في جزئيات القصة الدينية، بما يتلاءم مع الزمن ولحظة الإبداع، ويحوّر الفكرة بأسلوبه الخاص لتلائم عالمه الشعوري واللاشعوري، وفي هاته الأبيات يستدعي الشاعر قصة سيدنا آدم وأمنا حوّاء -عليهما

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص181.

[2]- أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص74.

السلام– التي وردت في القرآن الكريم أكثر من مرة ومنها قوله تعالى: ﴿ وَقُلْنَا يَآ أَدَمُ اُسْكُنَ اَنتَ وَزَوْجُكَ اَلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَآ وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ اِلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ اَلظَّٰلِمِينَ (34) فَأَزَلَّهُمَا اَلشَّيْطَٰنُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اِهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِے اِلَارْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَٰعٌ اِلَيٰ حِينٍ (35)﴾ البقرة –34–

يبدو التشابك بين النص الشعري والنص القرآني، جليا فالشاعر يتحدّث في هذه الأبيات عن الغواية التي حدثت في الجنة عندما وسوس الشيطان لآدم وحواء بأكل التفاحة من الشجرة التي نهاهما الله تعالى عن الأكل منها، وشخصية آدم وحواء في الشعر المعاصر تميّزت بأبعاد خاصة تثير جدلا حياتيا مستفحلا من الذات والواقع، هاتان الشخصيتان تحملان متضادات تتعلق بالوجود الإنساني، تتجسّد في وقوف الإنسان بين مفترقي السعادة والاضطراب، تتجاذبه عواقب الخطيئة، ولا جدوى الندم، ولم يذكر الشاعر آدم وحواء بإسميْهما، غير أنه استحضر قصة الإغواء والخطيئة التي في ضوئها تبدو روح النص القرآني المتصل بالقصة الدينية جلية وحوّر ألفاظها (الطعام الأثيم) غير أنها تتواشج معها دلاليا، لأنّها قصة راسخة في الذاكرة الجمعية يستفاد منها لأخذ العبرة كما أنها تعمّق معنى الوجود والانتماء.

1–2–التناص الحديثي:

الحديث النبوي الشريف، هو المصدر الثاني للتشريع بعد القرآن الكريم، من حيث قوة العبارة وفصاحة اللفظ وبلاغته، كما أنه جاء مفسرا ومتمما لما جاء في القرآن الكريم، ولم يكن صاحبه ينطق عن الهوى، إن هو إلا وحي يوحى، لذلك استلهم الشعراء كثيرا من الأحاديث النبوية لفظا ومعنى، وضمّنوا أشعارهم كثيرًا مما جاء به النبي –صلى الله عليه وسلم– نظرا لمنزلة الحديث وصاحبه عند المسلمين، مما جعلهم يقتدون بهديه ويتبعون

سنته ويسيرون على خطاه[1]،«ولقد أدرك شعراؤنا المعاصرون أهمية الحديث النبوي فنيا وفكريا، فراحوا يستحضرونه في نصوصهم وينهلون من معينيهم، ويعيدون كتابته وفق ما يتماشى مع تجربة كل شاعر منهم»[2]. ومن هنا فقد كان الحديث حقلا واسعا اتكأ عليه الشعراء واستلهموا من معانيه وأفكاره ووظفوها في بنيات نصوصهم ومن قبيل التناص الحديثي في شعر "أحمد بزيو":

•يَا لَيْلَى:

صَبِّرِينِي

وَاسْحِقِي كُلَّ المَكَابِرِ.

زَادَ أَرَقِي **فَأَرْقِينِي**

مِنْ كُلِّ شَيْءٍ يُؤْذِينِي.

يَا لَيْلَى:

بِكِ **اللهُ يَشْفِينِي،** أَنَا تَائِهٌ فَتَضَرَّعِي لِيُنْجِينِي[3].

ففي هاته الأبيات يستلهم الشاعر الحديث الشريف الذي أورده مسلم في صحيحه «عن أبي سعيد أن جبريل أتى النبي (ص) فقال: يا محمّدُ اشْتَكيتَ؟ فقال: نَعَمْ قال: باسم الله أرقيك، من كل شيء يؤذيك، مِن شَرِّ كُلِّ نَفْسٍ أو عَيْنِ حَاسِدٍ الله يشفيك، باسم الله أرقيك»[4].

[1]– ينظر: ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص131.

[2]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص199.

[3]– أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص8.

[4]– مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، تح: بن محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، الرياض، م.ع. س، 2006، ص1043.

فالتداخل النصي بين النص الحاضر والحديث النبوي جلي، حيث وظف الشاعر مضمون الحديث لينسجم مع الحالة التي يعيشها، فاختار الشاعر الرمز "ليلى" والتي تبدو في ظاهر النص أنها أنثى ولكننا في الباطن نجد الشاعر أراد أن يقوي دعائم الخيال، ليفسح المجال لأجنحة المتلقي بالتحليق وراء الألفاظ والعبارات بحثا عن معان أخرى يحتملها هذا الرمز بالتفسير والتأويل، وبغوصنا في أعماق النص لاستكشاف المكنونات الداخلية للبناء الشعري وما يحمله من قيمة إيحائية تمثّل قيمة الرمز الذي يعكس خفايا النفس من عواطف وانفعالات ومشاعر أخرى مكبوتة لا يستطيع الشاعر التصريح بها، فيلجأ إلى الرمز بديلا عن المرموز له، وعليه يبدو أن الشاعر تأثر بالصوفية في استخدامهم للرمز الأنثوي "ليلى" تعبيرا عن الذات الإلهية، فشعراء التصوف الإسلامي قديما كانوا يستعيرون أسماء الشعراء العذريين العرب وأسماء عشيقاتهم كليلى وبثينة وعزة... ويضمنونها قصائدهم، وجعلوا من تلك الأسماء رموزا لأحوالهم ومقاماتهم، ومنه نجد أن الشاعر "أحمد بزيو" يرمز بـ "ليلى" إلى العبادة والجانب الروحي والديني القائم على الأمور المجرّدة والتي لا يمكن بث صبابتها والتعبير عنها كما هي مكنونة في النفس إلا بشيء مادي من عالم الكون فكان رمز "ليلى" صاحب السطوة، فشكلت بؤرة مركزية في هذه القصيدة بل في عديد من القصائد، واكتسبت دلالات متنوعة في نصوص الشاعر بحسب حضورها فكانت حبلى بالإيحائية والدلالية، وقد شكلت في هذا المقطع همزة الوصل بين النص الشعري والنص الحديثي، فالشاعر يشعر بالألم والسقم النفسي أكثر من الجسمي مما أدى به إلى الأرق كالذي أصابه مسّ أو عين ولم يجد علاجا نافعا إلا رقية جبريل عليه السلام، لردّ الأذى وتحقيق الشفاء.

- يَا قَبْرَ خَيْرَ الخُلقِ كُلِّي حَيْرَةٌ يَا بَيْتَـهُ أَنَـا تَائِـهٌ مُحْـتَارُ

يَا **مَنْبَرًا** صَلَّيْتُ فِيكَ تَرَجِّيًا عَلِّي **لِرَوْضٍ** مسكنٌ وقرارُ[1].

وهو تناص يستحضر فيه الشاعر قول الرسول –صلى الله عليه وسلم– «مَا بَيْنَ بَيْتِي وَمِنْبَرِي روضَةٌ من رِيَاضِ الجَنَّةِ»[2]، إذ يمتص الشاعر معنى الحديث ويعيد تشكيله، مع تقاطع النصين في البنى الإفرادية والتركيبية، وتكمن جمالية هذا التناص في اقتراب السياق الشعري من النص الحديثي، فالشاعر وهو يؤدي مناسك العمرة، يقف عند قبر رسول الله –صلى الله عليه وسلم– ويناجي بيته وهو بيت عائشة –رضي الله عنها– ويصلي ويدعو ويتضرع، فهو كروضة من رياض الجنة في نزول الرحمة وحصول السعادة روضة لأهل العلم والإيمان، وهو ما يسعى الشاعر إلى بلوغه، نعم، إنه اتصال من نوع ثان ، فالشاعر أثناء تأديته للعمرة رفقة والده، ما زال ملحا في الدعاء، يملأ عاطفته وغنائيته الشعرية الدينية ترجيه في الفوز بالمسكن المتمثل في الروض الذي يطيب فيه المقر، وأشار إلى رفيق دربه الذي اعتمر معه في آخر القصيدة:

جِئْتُ الحِجَازَ رَفِيقُ دَرْبِي وَالِدِي عُدْنَا هُنَا وَلَعَلَّنَا أَبْـــــرَارُ[3]

ويبقى باب الأمل مفتوحا في قوله:

سَنَعُودُ يَوْمًا رُفْقَةَ الأُمِّ التِّـــــي تَهْوَى البِقَـــاعَ فَكُلُنَـا زُوَارُ[4]

وهنا أضيف متسائلة: حين قراءتي للقصيدة الثانية التي هي بنفس العنوان :

أبواي من حسن الرفاق إلى هنا كل الرفاق أقاربي أصهـــار[5]

---

[1]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص8، 9.

[2]– مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، ص625.

[3]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص 10

[4]– م.ن/ ص.ن

[5]– فردوس القلوب، ص5.

هل هذا هو التنبؤ أم الإستجابة أم هما معا؟ فالشاعر عاد مع والديه إلى البقاع في موسم الحج الموالي.

2-التناص مع الشخصيات التراثية:

إن استدعاء الشخصيات التراثية والرموز أمر واضح بارز في شعرنا المعاصر، وهو ما يمنح القصيدة فضاء شعريا رحبا، وغنيا بالدلالات والإشارات، واستخدامها يعطي القصيدة ثوبا فنيا وبنائيا جديدا[1]، فيؤدي دورا فعالا عند استحضاره في النصوص الشعرية، فهو يسهم في الحفاظ على صلة الشعب بتاريخه، فالعودة إلى الماضي تيسر الوصول إلى الحاضر واستيعابه، واستلهام الشخصيات الدينية والتاريخية وتوظيفها إنما يدل على ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه على التراث، وقدرته على توظيف هذه الشخصيات في تجربته الشعرية لإيصال رسالة ما إلى المتلقي؛«أي إنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبّر من خلالها عن رؤياه المعاصرة، خاصة إذا كانت هذه الشخصيات تمتلك وجودا واضحًا في ذهن الشاعر وذهن المتلقي، ولا يتطلب تجسيدها وإيصال مضمونها إلى الآخرين عناء كبيرا»[2].

وقد يهدم التناص الحدود القائمة بين الأجناس الأدبية، فيستدعي شخصيات وأحداثاً أدبية مثل (المتنبي، مجنون ليلى، رحلة امرئ القيس إلى قيصر الروم...) أو شخصيات ومواقف دينية وتاريخية لا أدبية، (موسى، عيسى، أيوب، عليهم السلام، محمد –صلى الله عليه وسلم– القضية الفلسطينية الثورة الجزائرية...)، «فالتناص يمثل هنا اختراق الذات والآخر على آفاق بعيدة لخلق أجناس شعرية جديدة، ففي الاستدعاء التراثي اختراق المعاصر للتراث وتفكيكه وإعادة بنائه وتوظيفه ليقول ما نريد نحن أن نقوله، لا ما كان

[1]– ينظر: ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص233.

[2]– م.ن/ ص 234.

يقوله هو، ونحن الذين نتكلم ولكن بلسان التراث، وفي الاستدعاء مسارات تتعدد، ودلالات تتنوع حسب قدرة استخدامها»[1].

وفي خطاب "أحمد بزيو" الشعري نجد أمثلة كثيرة لاستحضار الشخصيات، وهي متعددة ومتنوعة، زمانا ومكانا فنجد مثلا:(أيوب –عليه السلام–، يونس –عليه السلام–، يعقوب –عليه السلام–، محمد –صلى الله عليه وسلم–، صالح –عليه السلام–، صدّام حسين، صلاح الدين الأيّوبي...)، هذه الشخصيات التي ذكرت صراحة في شعره وهناك شخصيات ثانوية أخرى ذكرها، وشخصيات ذكرها بطريقة غير مباشرة (غير صريحة)، سنعرض لاستدعاء هاته الشخصيات المذكورة صراحة وذلك بتقسيمها إلى شخصيات دينية تتمثل في الأنبياء وشخصيات أخرى تاريخية.

2-1-شخصيات الأنبياء:

يلجأ الشعراء إلى استحضار شخصيات الأنبياء تعبيرا عن معاناتهم وآلامهم، ذلك أن جل الأنبياء قوبلوا بالرفض والتكذيب الذي نجم عنه المعاناة والعذاب والابتلاء في سبيل نشر رسالاتهم، وقد استحضر الشاعر "أحمد بزيو" شخصيات الأنبياء في متون قصائده سنعرض لهاته الشخصيات مبرزين كيفية استدعائها وتحاورها مع نصه.

•يَا ليلَى:

لَستُ **أَيّوبَ** الذِي يَتَوَجَّعُ.

وَلَا **يَعْقُوبَ** الذِي سِرًا يَتَضَرَّعُ.

وَ**يُونُسَ** فِي البَطْنِ لِرَبِّهِ يُسَمِّعُ.

هُمْ مَعَصُومُونَ يَا لَيْلَى.

[1]– حصة بادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص107.

أَنْبِياءُ مُبْتلُونَ.

فَلَا تُقَارِنِينِي.

هلْ مِنْ ذُنُوبِي تخْجَلينَ[1].

لقد استدعى الشاعر في هاته الأبيات ثلاثة أنبياء وهم **أيوب ويعقوب ويونس** عليهم السلام، وذلك لارتباطهم بواقعه من خلال المعاناة والألم والابتلاء التي جسّدها في شخصياتهم وأسقطها على ذاته، فشخصية **أيوب** –عليه السلام– تشكل رمز الصبر على المصائب والابتلاءات بكل أنواعها، من مرض وفقدٍ للأهل والمال وهجران الأحبة والخِلان، وتغيّر حاله إلى الأسوأ، لكنه كان مؤمنا بقضاء الله ولم ييأس من رحمة الله إلى أن كشف الله ضرّه، فأذهب عنه المرض ورد إليه الأهل والمال، قال تعالى: ﴿ **وَأَيُّوبَ إِذْ نَادِيٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّى مَسَّنِيَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ (82) فَٱسْتَجَبْنَا لَهُۥ فَكَشَفْنَا مَا بِهِۦ مِن ضُرٍّ ۖ وَءَاتَيْنَٰهُ أَهْلَهُۥ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَذِكْرَىٰ لِلْعَٰبِدِينَ (83)** ﴾ الأنبياء –82، 83، 84–، ويستحضر الشاعر شخصية أيوب –عليه السلام– في قصيدة أخرى قائلا[2]:

يَا مرْيَمِي

أيُّوبُ قَدْ جَمَّلَتْ أَزْهَارُهُ رأْسِي إلى قَدَمِي.

واسْتَنْشَقَتْ نَفْسِي عُطُورًا

رَضَّبَتْهَا نَغْمَةٌ من مُلْكِ **دَاوُودَ** في دُنْيَا فَمِي

امتاز أيوب عليه السلام بالصبر الجميل واستعار الشاعر الأزهار رمزا لجمال الصبر الذي كساه فكان زمنا طويلا، وعلى ما يبدو أن الشاعر اقترب من العقد السادس من العمر فكان داعيا ربه وصبورا، كما وظف الشاعر اسم النبي داود عليه السلام وما

[1]– أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص13.

[2]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص73.

امتاز به من صوت وأداء أثناء تأديته لمزاميره عليه السلام فكأنه بثها في فم الشاعر ولم يتوقف عن نظم شعره الديني.

وكذلك شخصية **يعقوب** –عليه السلام– التي تعد رمزا للصبر على الهموم والمصائب، فقد وجه مأساة فقد ولده وشعوره بالفراغ العاطفي بسبب هذا الفقد حتى فقد بصره بسبب ما كان يذرفه من دموع حارة حزينة، كانت تنساب بهدوء لتعبّر عن عمق الحزن الهادئ، كما حزن الأنبياء، مكضوم في صدره ولا ينغص على من حوله، قال تعالى:﴿ **وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَٰٓأَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ (84)**﴾ يوسف–84–، وقد ظل متماسكا أمام هذه الفاجعة ومتحليا بالصبر والإيمان بأن الله سيعيد له فلذة كبده، وقد كان حديثه حافلا بالأمل والتفاؤل وكأنه إلهام غيبي بأن ابنه في رعاية الله وأن الفرج آتٍ لا محالة، فسيدنا يعقوب –عليه السلام– يعلّمنا درسًا في ترك اليأس وحسن الظن بالله والصبر على البلاء وانتظار الفرج.

والشخصية الثالثة التي استحضرها الشاعر هي شخصية **يونس** –عليه السلام– ومعاناته في بطن الحوت وهو في الظلمات، كاظما للغيظ، ومعترفا بذنبه لأنه يئس من قومه وغادرهم، فدعا الله تعالى بالتوبة والمغفرة، وقد بيّن القرآن الكريم دعاء نبي الله يونس–عليه السلام– في قوله تعالى: ﴿ **وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَٰضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِى الظُّلُمَٰتِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ سُبْحَٰنَكَ إِنِّى كُنتُ مِنَ الظَّٰلِمِينَ (86)**﴾ الأنبياء –86–، فكان هذا الذكر سببا في قبول توبته وإخراجه من الظلمات (ظلمة البحر، وظلمة الليل، وظلمة بطن الحوت)، ويستثمر الشاعر قصة النبي يونس عليه السلام مرة أخرى حيث يقول[1]:

رَتّلْتُ فِي صَدْرِي

[1]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص73.

كَمَا **ذِي النونِ** فِي البَطْنِ يَدْعُو

نَجَا مِنْ مَوْتِه فِي اليَمِّ

حيث يستحضر الشاعر مرة ثانية دعاء سيدنا يونس –عليه السلام– وهو في بطن الحوث، ويسقط عليه حالته النفسية وتجربته الشعرية والشعورية فهو يشبه نفسه بالنبي يونس –عليه السلام– ويطمئنها لأنه يحمل زادا يتمثل في الدعاء والتسبيح والتضرع لله عز وجل لذلك سينجو كنجاة يونس من بطن الحوت.

نخلص إلى أنّ الشاعر يتناص مع شخصيات الأنبياء لإحساسه بأنّ ثمة روابط وثيقة تربط تجربته وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينها أن رسالة النبي رسالة سماوية، وكل منهما يتحمّل العنت والعذاب في سبيل رسالته، لذلك يطيب للشعراء أن يشّبهوا فترة المعاناة التي يعيشها الشاعر قبل ميلاد قصيدته بفترة الغيبوبة التي كانت تنتاب الرسول أثناء الوحي[1]، فالآلام والابتلاءات والصراعات الداخلية والخارجية التي عرفها الأنبياء وعاشوها في حياتهم من شأنها أن تدخل المتلقي في حالة شعورية؛ لأنّ ورودها في النص الشعري يحمل بعدًا من أبعاد تجربة الشاعر، فشخصيات هؤلاء الأنبياء تقع في القاسم المشترك بين الشاعر والمتلقي وهو ما يحقق للنص فاعلية كبيرة.

•مِنْ زَمانٍ

أُسَجِّلُ فِي ذَاكِرَتِي

وَأَرْسُمُ فِي خَارِطَتِي

[1]– ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997، ص77.

وَأَنْحُتُ فِي صَدْرِي

وَلَمْ أُفْصِحْ

فَكُنتِ بقُرْبِي كَالوَرِيدِ

وكنتِ في قَلْبِي قَديمًا

وأَزْهَرْتِ مِنْ جَدِيدٍ

ولَكِنّي **كَصَالِحٍ فِي ثَمُودِ**[1]

يستحضر الشاعر في هاته الأبيات شخصية النبي **صالح** –عليه السلام– الذي أرسله الله سبحانه وتعالى إلى قومه ثمود لدعوتهم إلى عبادة الله والإيمان به، لكنّ قومه كذّبوه ، وعملوا على القضاء على دعوته، فاستحضر الشاعر هذا النبي بوصفه رمزا للمعاناة، فهذه الأبيات غزلية في قالب ديني من قصيدة نثرية عنوانها " أسرار الحب" تتكون من سبعة مقاطع، كان هذا المقطع مطلعها الذي يبوح فيه الشاعر لمحبوبته بأنها تسكن أعماقه منذ زمن طويل، ولن يتغير حبه لها، فهو مرسوم بداخله بل منحوت لا يمحى ولا يزول، ولم يَبُح بذلك وفضّل التكتم، فهي قريبة منه بل جزء منه، وحبها دائم النمو، ومع ذلك فإنّه يعاني كمعاناة صالح _عليه السلام_ في قومه ثمود.

- **ابنُ البَتُولِ** يَرِنُّ فِي أَجْرَاسِهَا عَهْدُ **الرَسُولِ** ضِياؤُهُ أَزْمَانُ[2]

يستدعي الشاعر في هذا البيت شخصية المسيح **عيسى** –عليه السلام– ملقباً إياه ب"ابن البتول" وشخصية الرسول محمد_صلى الله عليه وسلم_، فهو في هذه القصيدة التي منها هذا البيت العمودي من بحر الكامل يصف لبنان، إنه بلد عتيد، يضم عقائد

[1]– أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص45.

[2]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص41.

متنوعة بل عقيدتين من خلال ما وردفي النص إنه موطن المسيحية والإسلام؛ وتكفي الإشارة إلى ابن البتول عليهما السلام وإلى الرسول _صلى الله عليه وسلم_ للدلالة على ذلك.

2-2-الشخصيات التاريخية:

تعد الشخصيات التاريخية من أهم الجواهر التي استطاع الشاعر المعاصر صياغتها في قلائد شعره، بحيث يقوم الشاعر باستلهام الشخصيات التاريخية وتوظيفها في بنية النص، بما تحمله من دلالات وإشارات تتيح للشاعر والمتلقي الاتكاء على ما تفجّره الشخصيات من مشاعر ودلالات تنمي القدرة الإيحائية للقصيدة[1].

ويقف شاعرنا يستلهم من الماضي الأغر رموزا تتمثل في شخصيات تاريخية لها وقعها وصداها ذهن المتلقي، تعبيرا عن رؤاه وتصوراته، وأولى هذه الشخصيات شخصية صلاح الدين التي تحوي طاقات شعورية هائلة وظلالا تاريخية ممتدة الجذور، فوظفها الشاعر اشفاءً لغليله وإطفاء للحرقة التي بصدره جرّاء الخذلان العربي للقضية الفلسطينية يقول الشاعر في القصيدة "رعاتنا"[2]:

•لِمَ لَا تُخَاطِبُونَا بالإنْجليزية

أَحْرَجْتُمُونَا كَثِيرًا

نَحْنُ نَعْرِفُ أَنَّكُمْ قَتَلْتُمْ فِينَا العُرُوبة

وَأَدْتُمْ الوَطَنِيَّة

عَرَفْنَا أَنَّكُمْ تَعْشَقُونَ الكَرَاسِي

[1]– عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني، ص155.

[2]– أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص 27.

تُعَانِقُونَ الصَّهْيُونِيَّة

لَا تَخَفْ سَيِّدِي

لَا لِصَلَاحْ الدِّينْ

لَا لِلْوِحْدَة

لَا لِقِمّة عَرَبِيّة

«إن شخصية **صلاح الدين** قد استحوذت على اهتمام العديد من الشعراء لارتباطها بقضية العرب والمسلمين الأولى وهي: القدس، ودور صلاح الدين في تحريرها من الصليبيين، وبما أن القدس قد عادت إلى أيدي الاحتلال من جديد، فكان من الطبيعي استدعاء شخصية صلاح الدين لتصبح رمز البطولة والتحدي»[1]، غير أن الشاعر "أحمد بزيو" في هذه الأبيات استحضر شخصية صلاح الدين لتكون شاهدا على إخفاقات العصر، القصيدة عبارة عن شرارات متطايرة ينفثها الشاعر في وجه الحكام العرب، ويقرّ فيها بأن البطولة غابت بغياب صلاح الدين، وأننا في زمن الخيانة ولم تعد هناك مكانة للقادة العظماء لأن رعاة العرب بلجوئهم إلى السلام ومصافحة الصهيونية أعلنوا بيع القضية، ومن هنا ندرك أن كل ما يقال في القمم العربية هو إملاءات، فمن المفروض مخاطبتنا باللغة الإنجليزية لأن من أملى القرارات هم الغربيون فلا للخوف على المناصب فابقوا فيها ولا لراشد منكم يوحد ويثور كالأسلاف.

أما الشخصية الثانية التي استحوذت اهتمام الشاعر فهي شخصية القائد العربي الفذّ "**صدام حسين**"، إذ جسّده الشاعر رمزا للبطولة والعروبة والخلود، وجعل هذه السّمات

[1]– ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص272.

عنوانا لقصيدة مطوّلة عن هذا البطل نظمها الشاعر في عيد الأضحى يوم إعدام القائد، يقول في قصيدة "رمز البطولة والعروبة والخلود"[1]:

•صَدَّامُ:

أَنْتَ اليَومَ رمزٌ

فِي قُلُوبِ المُخْلِصِينَ

صدَّامُ:

أَنْتَ الرّايَةُ الكُبْرَى

وَأَنْتَ السَّيْفُ في أَعْنَاقِ كلِّ الخَائنين

رَتِّبْ نُصُوصَكَ يَا **حُسيْنُ**

بِكُلِّ إنْصافٍ وعَدْلٍ

عِنْدَمَا يأَتِي الخَلاَص

رَتِّبْ نُصوصَكَ يا حَبِيبًا للحُسَينِ

بِكُلِّ سطرٍ

عِنْدَمَا يأْتِي القِصَاص.

ثم يتحدث الشاعر عن "الماجد العربي" وشجاعته ورجولته وحسن قيادته ثم يقرّ في الأخير بأن "الماجد العربي" هو نفسه صدام حسين، يقول الشاعر[2]:

[1] –أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص22، 23.

[2] – أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص23، 24، 25، 26.

المَاجِد العرَبي في بَغْدَادَ

لاَ يَخْشَى

وَلَا يَرْضَى المَذَلَّةَ والهِوَان

المَاجِدُ العربيُّ في بَلَدِي

وفي وطَنِي الكَبِيرِ

وفِي العَرَاءِ

وفي السَّماءِ

وفي العُصَّورِ

وحيثَما كانَ المَكَانَ

المَاجدُ العربيُّ يَشْحَذُ سيفهُ.

فِي بَطْنِ من حَمَلتْهُ

يَعْشق بَسْمَةَ الهَادِي إِلَيْهِ

فيهتَدِي

وعَلَى الإِلهِ تَوَكُّلٌ

ولهُ المَحَبَةُ وَالأَمَانُ

.....

المَاجِدُ العَرَبِيُّ ربُّ الأرضِ.

يسعَى لِلصِّعَابِ

وَلِلْحَنَانِ

المَاجِدُ العَرَبِيُّ أَنْتَ

أبُو عُدَيٍّ

يا حُسيْنُ

وَفَارِسَ الفُرْسَانِ.

ويبدو أن الشاعر كما الأمة العربية متأثرٌ حزينٌ لما حدث لصدام، ومتى؟ يوم عيد المسلمين، فالمتأمل لهذه القصيدة الوطنية السياسية الرثائية وبالتركيز في تاريخ نظمها يجده نفس اليوم الذي أعدم فيه الرئيس الشهيد صدام حسين (عيد الأضحى السبت:30-12- 2006)، خمسة مقاطع كرر الشاعر في كل مطلع (الماجد العربي) وهذا دليل على العزة والمجد، والمتأمل لكلمات الرئيس صدام يجده يستعمل كلمة المجد كثيرا وحين يمجد العراقيات بقوله " الماجدات" ربما يكون هذا دافع لتكرار العبارة من طرف الشاعر، فالأولى يقصد بها صدام لأنه ابن بغداد، والماجد الثانية في بلدي يقصد بها كل عربي وطني غيور على وطنه، والماجد الثالثة يقصد بها كل أصيل يخرج من بطن أمه محبا لوطنه ثائرا مجاهدا، والماجد الرابعة كل عربي حتى خارج العالم العربي وخارج هذا الزمان، والماجد الخامسة يختم بها ويعود إلى صدام مخاطبا إياه بالضمير أنت وباسم ابنه عديّ وهي كنية مستعملة قديما وفي المشرق حاليا، ثم باسمه، وكل هذا التكرار المتقارب لشخص واحد يدل على التأكيد وإظهار التقدير.

ثم يردد الشاعر خصاله، فيقول[1]:

[1]- أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص26، 27.

علَّمْتَنَا:

كَيْفَ المُرُوءَةُ تَقْتَضِي

أَنْ لَا نَهَابَ مِنَ الغُزَاةِ

أَنْتَ الرِّسَالَةُ

وَالخُطَى

حَتَّى لَوْ قُدْنَا لِمشْنَقَةِ المَمَات.

هَيْهَاتَ أَنْ تَلِدَ القُصُورُ اليَوْمَ أَبْطَالًا.

أَشِدَّاءً

أُبَاة.

إنَّ الخَنَاجِرَ لَنْ تَعُودَ لِغَمَدِهَا

دينٌ سَيَبْقَى ثَائِرًا

وَعَلَى العِراقِ وَمْنهُ يَنْتَصِرُ الرُفاتْ

إن الرئيس صدام علّم المشاهدين والأجيال كيف يكون الإنسان امرؤا بمروؤته لا يخشى ولا يخاف ولا يهاب المحتلين فلا بد من التصدي لهم. إنها رسالة قدمها للتاريخ لا تزول ولا تمحى، ومع ذلك يقارنه بالحكام الذين يقبعون في قصورهم لا يحركون ساكنا فهيهات أن يكونوا أو ينجبوا أمثال صدام من أباة وأبطال أشداء، ويضيف الشاعر إن الجهاد ضروري، ومن المفروض أنّ السيف لن يعود إلى غمده إلا بعد سداد الدَيْن دلالة على وجوب الأخذ بالثأر.

2-3-الشخصيات الأدبية:

من ملامح تأثر الشاعر بالموروث الشعري، استحضاره لعدة شخصيات أدبية، مرتبطة بحادثة من الأحداث، أو بقضية من القضايا، أو بصفة من الصفات تميزها عن غيرها، محاولا أن يجعل منها شاهدة على العصر[1]، ومن بين الشخصيات الأدبية التي استحضرها الشاعر "أحمد بزيو"، شخصية "قيس" بن الملوّح (مجنون ليلى) في قوله:

أَنَا لستُ **قَيْسًا**

و**لَيْلَايَ** رَمْزٌ

ورمزٌ فقط

استدعى الشاعر شخصية "قيس" استدعاء سلبيا، فهو ينفي عن نفسه دور مجنون ليلى ويعترف بأن شخصية "ليلى" الحاضرة بقوة في قصائده ما هي إلا رمزٌ، وما يؤكد ذلك قوله في قصيدة "ليلاي"[2]:

إنّ لَـيْلَى هِيَ دِيـــنِي هِـي نَصِّي وَحَنِينِي

هِـــيَ شــوْقٌ يَعْتَلِينِي هِـــيَ لِي كلُّ اليَقينِ

أَنْتِ يَا لَيْلَى القَصِيدَة وِحَدَةُ البَيْتِ الجَدِيدَة.

وقوله أيضا على لسان "ليلى"[3]:

يَا ليلَى:

[1]- ينظر: عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني، ص176.

[2]- أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص13.

[3]- أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص18، 19.

هلْ فِعْلاً، أَنْتِ رَفِيقَتِي

قُولِي إِذَنْ يَا وَحِيدَتِي:

سَمْعًا وَطَاعَةً أَنَا هُنَا

أَنَا لَكَ كُلُّ المُنَى

أَجَابَتْ فَقَالَتْ: حَيَّرْتَنِي

سَمِعْتُكِ منْ قَرِيبٍ يا لَيْتَنِي

مِنْ زمانِ نَاجَيْتَنِي

أَنَا **العِبَادَةُ**

و**التَّصَوُّفُ** فَوْقَ التُّرْبِ

وَفِي مَدْفَنِي.

ففي الأبيات السابقة يعترف الشاعر بأن "ليلى" ليست امرأة وإنما هي رمزٌ للعبادة والدين والجانب الروحاني للشاعر، وقد أكّد هذا المعنى باستحضاره لشخصية "قيس" وقوله "أنا لستُ قيسًا"، ومن هنا ندرك أن الشاعر ليس بمجنون ليلى وإنما هو العفيف الطاهر الذي ذكر ليلاه بأنها رمز العبادة في حد ذاتها، هذا وإن تغزل الشاعر كثيرا في دواوينه سواء كانت قصائده عمودية أو أشعار تفعيلية أو قصائد نثرية فإن ما يلفت الانتباه أن القصائد الدينية كانت في الصفحات الأولى من مؤلفاته؛ منها الأبيات الأولى المختارة من (فردوس القلوب) بعنوان" ليلاي" والأبيات التي تليها من(اللؤلؤ المنثور) بعنوان " تقرب".

ويواصل الشاعر استدعاءه للشعراء القدامى، وفي هذه الأبيات يستدعي شخصية "**الخنساء**"، يقول الشاعر[1]:

أَضْمَرْتُ مِنْ سنواتِ عمرِي عِزَّها وَتَشَجَّنَتْ فِي دَاخِلِي الأسماءُ

وتكاثرتْ في التَّوِّ كُلُّ مَصَـائِبِي وتَأَوَّهـت في قَبْرِهَا **الخَنْسَاءُ**

وفي قصيدة أخرى يقول:

بَغْدَادُ يا حَضَارتِي

بَغْدَادُ يا سِلَاحَ مَنْ ينوي سعَادةَ العُيُونِ

يَا مَنْ يُزيلُ الحزْنَ عن **خَنْسَائِنَا**

يَا منْ تُبشّر باخضِرارِ رُبوعِنَا

يستحضر الشاعر في هذه الأبيات "شخصية الخنساء" التي اشتهرت بشعر الرثاء بسبب المصائب التي أصابتها بخاصة بعد فقدان أخويها، فشعرها من أصدق ما وصل إلينا من الشعر العربي، وأخلصه عاطفة في التعبير عن الحزن العميق، وهو القاسم المشترك، بينها وبين الشاعر؛ فكما الخنساء ترثي أخويها، يرثي الشاعر بغداد ويبكي حالها الذي آلت إليه فهما يشتركان في الألم والمآسي والأحزان فجاءت بنيته الشعرية ممتلئة بألفاظ الرثاء والبكاء والحزن.

[1]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص44.

3-التناص الأدبي:

التناص الأدبي هو تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا مع النص، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسّدها ويقدّمها في نصّه، وكثيرٌ من نماذج هذا التناص تأتي منسجمة مع السّياق الذي ترد فيه فتزيده عمقا أو تعبيرا أو تأثيرا[1]، فالتناص الأدبي يكون في الشكل والمضمون، فالشاعر يعيد إنتاج نصوص سابقة عليه أو معاصرة له سواء كانت شعرية أو نثرية، عالمية أو شعبية أو وطنية أو يقتطع منها صورة أو موقفا أو رمزا، كما أن للمتلقي دورًا كبيرًا في عملية فهم النص، فهو يعمل ذهنه لإكمال المسكوت عنه في النص وإنتاجه وتأويله محكوم بمعارفه وثقافته السابقة، «فالقارئ لم يستهلك الإنتاج اللغوي فقط، فالنصوص لا تتجه إلى الخواء ولم تأت من فراغ، والقارئ لم يعد يقبل الدور الآلي لنفسه لأنه لم يعد مجرد متلقٍ بل هو حصيلة ثقافية ونفسية تتلاقى مع منتج هو مثلها في تكوينه الحضاري، والنص هو المتلقي لهاتين الحصيلتين»[2].

والقراءة هي التي تنشئ في الذهن نصا ثانيا، بل إن قراءة أي نص أدبي لا يعني إلا قراءة مجموعة من النصوص في الوقت ذاته وذلك بحكم أن القراءة تثير في الذهن شبكة من علاقات النص بسواه بصورة متزامنة[3].

---

[1]- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص50.

[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص79.

[3]- ينظر: عبد الملك مرتاض، مدخل في قراءة البنيوية، مجلة الموقف الأدبي، ع 333، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص100.

3-1-التناص مع الشعر العربي القديم:

الشاعر العربي يقف وراءه تراث ضخم من الشعر والنثر، ينسل منه ما يشاء وما يلائِم تطلعاته ورؤياه الفنية، ولا يمرّ بعصر أدبي إلا ويفيد منه الجاهلية حتى العصر الحديث، والشعر المعاصر ليس طفرة، بل هو حلقة إذ يرتبط ارتباطا عضويا بالحركات الإبداعية في التراث العربي[1].

والشاعر "أحمد بزيو" شأنه شأن الشعراء عبر كل العصور، لم يشذ عن هذا العرف بل استحضر عديد من النصوص الغائبة واغترف منها، فنصوصه لا تخلو من ومضات الشعر العربي القديم والحديث، كقوله متناصا مع المتنبي:

زُغْرودةُ العصفُورِ تُسكرُ وِحْدَتِي **والطّيرُ في كَبدِ السَّمَا أَسرابُ**[2].

يتناص هذا السطر الشعري مع بيت المتنبي الذي يقول فيه:

والشّمسُ في كَبِدِ السَّمَاءِ مريضةٌ والأَرضُ واجفةٌ تكادُ تمورُ[3].

حيث استحضر الشاعر الشطر الأول من بيت المتنبي ووظفه في قصيدته مع تغيير طفيف في المعجم الشعري، وعلى ما يبدو أن الشاعر في قصيدته" حسناء الميلاد" التي اختير منها هذا البيت والتي يذكر فيها مدينة جيجل وكتبت بتاريخ (11- 03- 2008) وبالعودة إلى السيرة الذاتية للشاعر والتي ذيّل بها كل دواوينه نجد أنّ تاريخ ميلاد الشاعر هو (11- 03- 1958) ما يدل على إهداء الشاعر قصيدته إلى نفسه في عيد ميلاده، ومن خلال البيت:

يَا جِيجِلُ الحَسْنَاءُ جِئْتُكِ طَالِبًا أَفَلَا يُسَاعِدُ مُقْلَتِي الطُّلَّابُ؟

---

[1]- ينظر: حصة بادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص58.

[2]- أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص130.

[3]- المتنبي أبو الطيب، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1973، ص71.

دليل ثان على أن الشاعر ماكث في مدينة جيجل كأستاذ بجامعتها، ومن هنا ندرك أن التناص بين ما ذكر الشاعر والمتنبي واضح، سوى أن الغرضين مختلفان، كما نحس من مطلع القصيدة أنها لم تتوقف عند هذا التناص بل نشعر مباشرة أن الشاعر متأثر بقصيدة الشاعر السوري نزار قباني:

يا تُونُسُ الخضراءُ جئتكِ عاشقًا وعلى جَبِينِي وَرْدَةٌ وَكِتَابُ

وحين نقارن بين هذا البيت وبيت الشاعر أحمد بزيو:

يا جِيجِلُ الْحَسْنَاءُ جِئْتُكِ عَاشِقًا وَالعِشْقُ دَاءٌ، والْهَوَى يَنْسَابُ

أنّ لهما الغنائية نفسها الشعرية والوزن نفسه (بحر الكامل) والقافية والروي(حرف الباء).

كما نجد أيضا تناصا آخر مع المتنبي في قصيدة "ولسنا معا"، يقول الشاعر[1]:

وتَجْرِي الرّياحُ

وَتَجْرِي

وتعكِسُ سَيْرَ السُّفُنِ.

يشكل هذا البيت تناصا اجترايا مع بيت المتنبي[2]:

مَا كُلُّ مَا يَتَمَنَّى المرءُ يُدْرِكُهُ تجرِي الرّياحُ بِما لا تشْتَهِي السُّفُنُ

كما نسجل تناصا حواريا في قصيدة "آهات" التي يقول فيها[3]:

تَطُوفُ بِنَا الآهَاتُ في غَسَقِ الدُّجَى فَيَا لَيْتَ بَعْدَ الأهِ نحيَا ونسْعدُ

[1]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص57.

[2]– المتنبي، الديوان، ص472.

[3]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص63.

وَتَأْوِي الهُمومُ الجِسمَ من غيرِ رغبةٍ فَيَا لَيْتَ هذا الـهمَّ ينأى وَيُوأَدُ.

فهاته الأبيات تتداخل دلاليا وإشاريا مع قول "مجنون ليلى"[1]:

فَيَا لَيْتَ نَحْــيَا جمِيعًا فَإنْ مِتُّ تُجَاورُ في الهَلاكِ عِظَامِي عظامها

أَقْضِي نَهارِي بالحديثِ وبِالمُنَى وَيَجْمَعُـنِي والــهمّ بالليــل جـامــع

تتداخل أبيات الشاعر "أحمد بزيو" بصورة خفية مع أبيات "مجنون ليلى"، والقاسم المشترك بين النصين هو الشوق والصبابة والآهات التي ألمّت بالشاعرين فمجنون ليلى يتمنى جوار ليلى في الحياة والممات، فهو يفكر بها ويتمنى لقاءها بالنهار، وفي الليل يجتمع عليه الهم والأسى، والشاعر "أحمد بزيو" يشتكي من الآهات والآلام التي تلازمه في غسق الدجى ويأمل في أيام أخرى تمسح عنه هذا السواد وتشرق فيها شمس حياته، فكل من الشاعرين يعيش وجدانيته التي تدل على الآه والوحدة والحسرة والتألم، وكل منهما يصف حاله ويشفي غليله بكلمات كانت متنفَّسا لإزالة الهم والكبَد.

ومن ملامح حضور التراث الشعري عند الشاعر "أحمد بزيو" نجد الصور الشعرية التقليدية التي يزخر بها الشعر العربي القديم، وتتمثل في كثرة الاستعارات والتشبيهات، خاصة تلك المتعلقة بوصف المرأة، ومن أمثلتها ما يقوله الشاعر في قصيدة "عفيفتي"[2]:

يَا لَيْلُ إِنْ لَمْ تُخْفِ أَنْتَ مَــوَاجِعِي مَنْ ذَا يُواسـينِي أَيَا لَيْــلَاءُ

بِدَمِ الجِرَاحِ حبيبـتي لَكِ أَحْــرُفِـي والليلَ أَشْـدُو والنّهارُ عَنَـاءُ

جَفَّتْ قَصـائِدُ حُـرْقَتِي إِنْ لم تـكنْ كلُّ القـصائدِ فِيكِ يا حسناءُ

يَا منْ لمسْتِ صَبَابَتِي في صَمْتِهَا أَفَـلَا تُراقِـصُ قَلْبَكِ الأهواءُ

[1]– يوسف فرحات، مجنون ليلى، شعراؤنا، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2003، ص127.

[2]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص42، 43، 45.

وَلَمَسْتِ منه سوادَ شَعْرِكِ والـدُّجَى نَقَطُ الــورودَ تَعَسَّـلَتْ حَوْرَاءُ

يا ليــتَ شِعْـرِي نَمَّقَتِهُ خَـــلِيلَتِي لا مَـاتَ شـعِرٌ خَلَّدَتْهُ سَنَــاءُ

وأراكِ غُصْــنا دَاعــبَتْهُ أَنَامــلِي وأَراكِ ضَبِيًا، أَنتِ لي هـيفاءُ.

نلمح في هذه القصيدة صورة شعرية لقصيدة من الشعر القديم حيث كثرة الصور البيانية والتشبيهات منها تشبيه الشاعر للمرأة بالضبي وهذا فيه تقليد لشعراء العرب الذين شبهوا محبوباتهم بالقمر والشمس والظبية، كما نسجل صورة أخرى حفلت بها القصيدة التقليدية وهي تشبيه سواد الشعر بسواد الليل، وهي صورة منحوتة في الذاكرة الجمعية، كما وظّف الشاعر عبارة "ليت شعري" وقد اشتهر بها الشعر العربي منذ أزمان العقود إلى العصر الجاهلي فخيط التراث واضح في هذه القصيدة فقد جاءت هندستها بمعمارية القصيدة العربية القديمة مطلعا وشكلا.

3-2-التناص مع الشعر العربي الحديث والمعاصر:

الشعر الجزائري المعاصر حافلٌ بالانفتاح على الشعر العربي الحديث بشطريه التقليدي منه والجديد المعاصر، حيث نلحظ زخما مكثفا للنصوص الشعرية العربية الحديثة داخل النصوص الجزائرية المعاصرة تولّد عنه تداخل نصوصي جلي[1].

والتناص مع الشعر العربي هو أحد الآليات التي توسّلها الشاعر لإثراء نصوصه بتجارب فنية غنية بالألفاظ والمعاني والصور، ومن نماذج هذا التداخل النصّي ما جاء في قصيدة "جزائري"[2]:

جَزائِرِي:

أَنْتِ الجِبَالُ الشّامخَاتُ

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص258.

[2]- أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص40.

جَزَائرِي:

أنتِ الرمالُ الصّافِيَاتُ

هذا المقطع هو اجترارٌ لبعض ما جاء في نشيد "قسما" لمفدي زكريا[1]:

قسمًا بالنازلاتِ المَـاحِقَاتِ والـدّمـاءِ الـزكيّـات الطّاهرات

والبنود اللّامعاتِ الخافقَاتِ في الجِبالِ الشّامخَاتِ الشّاهقاتِ

كما نلحظ التداخل النصي الاجتراري نفسه في قصيدة "رمز البطولة والعروبة والخلود" في قوله[2]:

نَحْنُ نُقْسِمُ يَا حُسيْنُ

بِحَقِّ كُلِّ النَّازِلاتِ المَاحِقَاتِ

وأيضا في قصيدة "حسناء الميلاد" قوله[3]:

هَاذِي الجِبالُ الشّامِخاتُ بِحُسْنِهَا

كَمْ ذَا يجُودُ على الأدِيمِ سَحَابُ

وقوله أيضا في قصيدة "صرخة ثائر"[4]:

فَجَبْهَتُنَا قد أَعْطينَاكِ عَهْدَا

ويَبْقَى العهْد مبدأَنَا ودِينَا

فهذا البيت يتناص مع قول الشاعر "مفدي زكريا"[5]:

---

[1]– مفدي زكريا، اللهب المقدّس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 71.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص34.

[3]– م. ن/ ص130.

[4]– م. ن/ ص36.

[5]– مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص71.

جَبْهَةَ التَّحْريرِ أَعطيْناكِ عَهْدَا

يبدو أن الشاعر "أحمد بزيو" قد تأثر بشاعر الثورة الجزائرية، حتى غدت أبياته زادا له في خطاباته الشعرية، ويتمظهر هذا التأثر في استحضار عبارات من النشيد الوطني "قسما" بالدلالة نفسها التي ينتجها النص الغائب، وهذه الدلالة هي تجسيد لماض له وقعه على البلاد والعباد، فكلمات النشيد أثارت حماسة الشاعر فهي كلمات حارة توازي حرارة الرصاص والنار، فقد بدأه الشاعر بقسم يعظّم فيه ما سيقسم به، فقد أقسم بدماء الشهداء الطاهرة، وبالجبال الشامخة التي كانت مأوى للمجاهدين في نضالهم بأن الثورة التحريرية الجزائرية هي ثورة الكرامة فإما الحياة المستقلة بالنصر أو الموت بشرف، دون أن ينسى الشاعر الدور البارز لجبهة التحرير الوطني فيجدد لهم العهد في سبيل أن تحيا الجزائر حرة، «وما يلفت انتباه القارئ للخطاب الشعري الجزائري المعاصر هو التقارب اللغوي والدلالي الكبير للنصوص الشعرية، ولظاهرة تداخل النصوص هذه أسبابها الخارجية ودواعيها الفنية منها تقارب الشعراء زمانيا ومكانيا وإيديولوجيا وثقافيا، ونلمس هذا التداخل النصوصي على مستوى البنية المعجمية والحقول الدلالية، وإدماج النصوص الغائبة في النصوص المقروءة (الحاضرة)»[1]، فهذا الاستحضار ليس مجرد استدعاء لنص سابق بل يحمل دلالات تحتفظ بها ذاكرة المتلقي، فهو يمثل امتزاجا بين التناص الأدبي والتناص التاريخي لأن الشاعر استدعى فيه أحداثا تاريخية أراد أن يذكر بها أبناء وطنه والعالم أجمع بالماضي والتضحيات والثورة المجيدة.

كما نسجل تناصا حواريا في قصيدة "يا بحر" التي تنقلنا إلى قصيدة "يا بحر" لمحمد العيد آل خليفة، يقول الشاعر "أحمد بزيو"[2]:

[1]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص287.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص118، 119.

يَا بحْــر جِئْتـكَ عاشــقًا وعلِيــلًا خُذْ بِي وكُـنْ لِي رائــعًا وخَــليلًا

إنــّي حَمَلْــتُ حَـرَارَتِي وتَجُــلّدِي فاطْفِئْ لَهِيبِي كَيْ أَعُودَ جَــمِيلًا

إنّي رسـوْتُ عَلى رِمَالِــكَ صــدْفَةً طَابَ المَقَامُ لِكي أَكونَ رَسُــولاً

سَأَغُوصُ في طبقاتِ مَائِك سابـحًا وأَشُقّ مَوْجَكَ _إِنْ أَرَدْتَ_ سبيلًا

يا بَحـرُ أنـتَ السِّـرُّ دَوْمًا كـامِلٌ أَنْتَ العَطَاءُ فَجـُدْ عليّ قليــــلاً[1]

ويقول "محمد العيد آل خليفة" (النص الغائب):

يَا بحرُ أَفْــديكَ بَحْرَا ملكـتَ قَلْــبِي سِــحرَا

بَهَــرْتَنِــي بِصــــتُوفٍ من الـمفاتِن كـبـرى

تَبــْدُو مِــياهُك زُرقا للنـّاظـرينَ وخُـضــرَا

فليْــس لونُــك لَيــــلًا كَمِـثْلِ لَـوْنِكَ فَـجْـرَا

حاولت حَصْرَكَ وَصْفًا فَلَمْ أُطِقْ لك حَـصْـرًا

يا بَحْـرُ أنتَ أنيــسِي إن ذِقْتُ بالهمّ صــدرَا

حــسْبِي جِـوَارُك إنِّي أرى جِــوارَكَ ذُخْــرَا

أَطْرَبْتُ حُسْنَكَ مَدْحًـا يَا بَحْرُ والحُسنُ يُطرى

أَغْـرَيْـتَـنِي بِكَ حُسْنًا فَلِـمَ أَزَلْ بِــكَ مَـغْرِي

مَنْ فِيكَ يَسْبَحُ جِسْمًا فَـفِيـكَ أَسْــبَحُ فِكرَا[2]

---

[1]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص118، 119.

[2]– محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د، ط)، 2010، ص62.

نجد أن الشاعر "أحمد بزيو" قد اشتغل على النص الغائب اجترارا في التركيب العنواني حيث استحضر عنوانا مطابقا لعنوان الشاعر "محمد العيد آل خليفة"، غير أنه في مضمون القصيدة تعامل مع النص الغائب بطريقة الحوار فقد استطاع توسيع دلالات النص الغائب، فقد امتص الشاعر كلمات النص الغائب وحوّرها وألبسها دلالات جديدة فتولّد لنا بواسطة التناص نصا جديدا مغايرا للسابق في الرؤيا والتشكيل.

ومن النصوص المشرقية التي استحضرتها ذاكرة الشاعر "أحمد بزيو"، نصوص الشاعر "نزار قباني" بصفة عامة، فعند قراءتنا للقصائد الغزلية للشاعر «نشعر أنه يخرج أحيانا من تحت عباءة نزار قباني أو يطل من فوق كتفيه، ليؤكد حقيقة انبهار هذا الشاعر بالتجربة الشعرية النزارية وتوظيفه لنصوصه»[1]، ومن أمثلة هذا الحضور قوله في قصيدة "عندما"[2]:

عنْدَمَا تسْهرين بصكّ بريد

على طَاوِلَات المَلاهي

تُلَبِّينَ كلَّ العيونِ

بكأسٍ

بهمسٍ

برقصٍ

وعند الصباح يؤنّبُكَ الخِصْرُ

ذَاكَ الشَّهِيُّ

الطَّهُورُ

[1]– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص259.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص99.

فَتَبْكِينَ في العُمقِ

عن ومن سَاءَ فيه هَوَاكِ

ويقول نزار قباني –النص الغائب– في قصيدة "أفيقي"[1]:

أَفيقِي من اللّيلَة الشّاعلهْ

ورُدِّي عَبَاءَتَكِ المَائِلَهْ

أفيقِي فإنَّ الصَّباح المُطِلَّ

سيَفْضَحُ شَهْوَتَكِ السَّافلهْ

وذلك قوله في قصيدة " يابحر"[2]:

إنّي حَمَلْتُ حَرَارَتِي وتَجُلـــدِي فاطْفِئْ لَهِيبِي كَيْ أَعُودَ جَمِيلًا

صَفَحَاتُ عُمْرِي ذِكْرَيَاتِي وَالهَوَى وَمَدِينَتِي لَا تَقْبَلُ التَحْوِيـــــلَا

إنّي رسَوْتُ عَلى رِمَالِكَ صُدفَةً طَابَ المَقَامُ لِكي أَكونَ رَسُـــولاَ

يقول نزار (النص الغائب)[3]:

قولي أُحِبُّكَ كَيْ تَزِيدَ وَسَامتِي

فَبِغَيْرِ حُبِّكِ لَا أَكونُ جَمِيلاَ

الآنَ قُوليهَا ...وَلَا تَتَرَدَّدِّي

بَعْضُ الهَوى لَا يَقْبَلُ التأجيلَا

لَا تَخْجَلِي مِنِّي ..فَهَذي فُرْصَتِي

[1]– نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، 1944، ص72.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص118، 119.

[3]– نزار قباني، ديوان أشهد أن لا امرأة إلا أنت، ط6، ص 16، متاح على الرابط: https: //kotobati.com

لِأكونَ رَبًا أو أكون رَسُولَا

فالشاعر "أحمد بزيو" استفاد من نص "نزار"، إلا أن تعامله معه كان بطريقة الامتصاص، ونستأنف ذلك من خلال استحضاره لعديد من دوال النص الغائب، كما أنه يستمد كلمات وعبارات من المعجم الشعري النزاري، مما جعل التداخل النصي جليا، في هذه القصيدة.

ومن الأمثلة أيضا قول الشاعر في قصيدة: "دعيني":

دَعِينِي أردّد فِي شَفَتَيْكِ مقَاطعَ عَزْفٍ

لكِي تستريحَ السَّماء.

دعينِي أُلَخِّصُ من مُقْلَتَيْكِ جَمِيعَ العصُور

كَيْ تعلمي أَنّي ماكثٌ

ثابتٌ كالضّياء

دعينِي أعبِّر عن كلِّ عزٍّ[1]

ويقول "النص الغائب" لنزار قباني في قصيدة "أحبك... أحبك... والبقية تأتي"[2]:

دَعِينِي أُفتِّشُ عن مفرردات...

تَكُونُ بِحَجْمِ حَنِينِي إليكِ

دَعِينِي أفكِّرُ عَنْكِ

وأَشْتاقُ عنكِ

دَعِينِي أقولُكِ بِالصَمْتِ

[1]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص120.

[2]– نزار قباني، أحبك... أحبك والبقية تأتي، المكتبة الإلكترونية، "شغف" ط7، 1993، متاح على الرابط: www.kafrbuhum.com

حِينَ تضيقُ العِبارةِ عَمَّا أُعَانِي

إن القصيدتين متعالقتان بل متكاملتان كأنهما قطعة واحدة وإنّ تاريخ الكتابة المتأخر للشاعر "أحمد بزيو" يؤكد أنّه يتقمص شخصية نزار أو على الأقل يتّخذ نزارا مرجعا له، وهو دليل على مطالعته الشعرية لمن سبقوه من المتنبي ونزار وغيرهما.

كما يمكن رصد عديد من العلاقات الواضحة التي تقيمها نصوص الشاعر "أحمد بزيو"، مع نصوص جزائرية معاصرة، سواء كان ذلك بوعي أو بغير وعي من الشاعر ومن أمثلتها قوله[1]:

رَتَّلْتُ فِي صَدْرِي

كما ذِي النّون في البَطنِ يدْعُو

نَجَا مِنْ مَوْتِهِ في اليَمِّ

وقوله في قصيدة أخرى[2]:

ويونسُ في البطنِ لربِّه يسمّع

هذه المقاطع الشعرية تتداخل مع نص الغائب وهو نص الشاعر "حسين زيدان" في قصيدة يونس والبحر التي يقول فيه[3]:

وَ (يُونُسُ) ضَاقَ مِنْ قومٍ أَضَلُّوا فَأَبلَغَ حِكْمَةً وَسَمَا بالثُّبوتْ

فَـيَضْـــجِر من عَشيرَتِهِ ازورارًا لِيُصْبِحَ آيةً للناسِ، حُـوتْ

فَصَوَّبَ من هدى الإيمانِ رُمْحًا كَانَ لِيُونسَ التسبِيحُ قوتْ

[1]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص73.

[2]– أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص13.

[3]– حسين زيدان، اعتصام، منشورات SED، قسنطينة (د، ط)، 1985، ص21.

يتمظهر هذا التناص من خلال إنتاج النص الحاضر للدلالة نفسها التي ينتجها النص الغائب، وهذه الدلالة هي استعادة لقصة يونس –عليه السلام– الذي نجا من بطن الحوت، وكان تسبيحه سبب نجاته، فاستحضر الشاعر أن هذا التسبيح (يدعو، لربّه يسمع التسبيح قوت).

فالشاعران اشتغلا على نص موجود سلفا وهو الآية القرآنية: ﴿ **فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ (142) فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ (143) لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ (144)**﴾ الصافات– 142، 143، 144–

3–3–التناص مع المثل السائر:

تعد الأمثال مصدرا ثريا من المصادر التي يستقي منها الشعراء مادتهم الشعرية خاصة تلك التي تحتفظ بها ذاكرة المتلقي، وترتبط بشخصيات أو مواقف تكون مخزّنة في الذاكرة الجمعية، ولهذا نجد الشاعر يستدعيها في نصوصه بصداها وأثرها في نفس المتلقي.

وفي دواوين الشاعر "أحمد بزيو" لم تدرج إلا القليل من الأمثال، ومن الأمثال العربية التي كان لها حضور في شعره قوله في قصيدة "مُتَأَكِّد":

لَا تَقُلْ لي مِنْ أَيْنَ تُنهشُ الكتفُ؟

لا تُجِبْبي:

كيف تُرسم الهمزة فَوقَهَا ألفٌ؟

لأَنَّنِي متأَكِّدٌ

أَنَّكَ لا تُؤْتلفُ[1]

نلاحظ أن الشاعر في هذه الأبيات استحضر المثل القائل: «يَعْرِفُ مِنْ أَيْنَ تؤكل الكَتفُ، وهذا المثل يُضرب للرجل الداهية»[2]، الذي يأتي الأمور من مأتاها، وذلك لأن أكل الكتف أعسر من غيرها وتقول العرب لضعيف الرأي ونلاحظ أن الشاعر استبدل الفعل المبني للمجهول "تأكل" بالفعل "تُنهش" لا يحسن أكل الكتف كونه أعمق دلالة... ومع هذا لم يخرج الشاعر نص المثل عما هو شائع في الاستعمال، فهو يُضرب لضعيف الرأي فيقال عليه لا يُحسِنُ أكل الكتف، وعلى ما يبدو أن الشاعر مشمئز في هذه المقطوعة فيهجو شخصا ما لأنه لا يؤتلف، فوظف المثل لإيضاح الصورة كاملة؛ فأكل الكتف ونهشه واضح، ككتابة الهمزة تحت الألف لا تخفى على كل كاتب، وإن نوى أكل لحم أخيه؛ أي ذكره له بسوء، ومن هنا تتأكد الصورة الهجائية بكونه شخصا غير مقبول أصلا.

ويستحضر الشاعر مثلا آخر في قصيدة "تبحَّر" حيث يقول:

فماذا أقولُ لآهاتِ وَجْدِي

وَمَاذَا أَقُولُ لِتحطِيمِ عُمْرِي

وَفِي كُلِّ قَوْلٍ مَضَى يَمْحِي ما أسطّر

إِذَا "**عَزَّ خُوكَ فَهُنْ**"

يَا حبيبي

أَلمْ تَفْهَمِ الدَّرسَ

[1]– أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص32.

[2]– سليمان بن صالح الخراشي، المنتقى من أمثال العرب وقصصهم، دار القاسم للنشر والتوزيع، الرياض، م.ع.س، ط1، 2007، ص15.

يَا مَنْ تَكَبَّرْ؟![1]

نسجل في النص السابق تناصا اجترايا يتمثل في استحضار الشاعر للمثل القائل:«إذا عزّ أخوك فهُنْ، ومعناه مياسرتُك صديقَك ليست بضيم يركبك منه، فتدخلك الحميّة به، إنّما هو حسن وتفضّل، فإذا عاسرك فياسرْه»[2]، غير أن الشاعر حذف الألف من كلمة "أخوك" للضرورة الشعرية واستقامة وزن بحر المتقارب(فعولن فعولن فعولن)، وقد استحضر الشاعر هذا المثل لتنازل واحد منهما كي لا تكون الأنانية بارزة في الموقفين وتكون سببا للتنافر.

ويستحضر الشاعر في قصيدة "التدارك" مثلا آخر، يقول الشاعر[3]:

اسْتنسَر "البرْغوثُ" في موطِنِي

وهدّد السّلطَانَ بحرقِ نَعْشِي

أَيُّها السّلطانُ:

احْذَرِ التَّعَازِي

وابْعثْهُ لِجَهَنّمِي

لأن بقاءه عَثَرٌ

يتناص البيت الأول من هذه القصيدة مع المثل السائر إن البُغاث بِأرضِنَا يستنْسِرُ، ويُضرب للضعيف الذي صار قويا وللذّليل الذي عزّ بعد الذّل[4]، والشاعر "أحمد بزيو" قد استدعى هذا المثل؛ غير أنه وظف لفظة " البرغوث" وهو نوع من الحشرات التي تمتص

[1] أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 63، 64.

[2]– سليمان بن صالح الخراشي، المنتقى من أمثال العرب وقصصهم، ص11.

[3]– أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص36.

[4]– سليمان بن صالح الخراشي، المرجع السابق، ص7.

الدّم، بدل " البغاث " وهو طائر صغير ضعيف أغبر اللون بطئ الطيران، ليدل على أن الأمر أصبح في غير أهله فصغار القوم أصبحوا سادتهم كالبرغوث أصبح نسرا رغم ضعفه وصغره.

يمكن القول أنّ التناص مع الأمثال يشترك فيه الشعراء حيث يلجئون إلى ما تداولته العرب من أمثال مخلّدة في الموروث الثقافي ويبقى التفاوت في توظيف المبدع لهذه الأمثال المتوارثة في نصّه الحاضر.

وفي ختام هذا الفصل نصل إلى أنّ الشاعر"أحمد بزيو" عقد في ثنايا دواوينه حوارا مع أنواع متعددة من التناص، فكان القرآن الكريم من أهم الروافد، حيث استقى الشاعر من آياته وشخصياته ولغته، بطرق تناصية عديدة أغلبها اجترارا، وواضح أنّ الشاعر متأثر بالقرآن الكريم والحديث الشريف والثقافة الإسلامية عموما، كما تناصّ شاعرنا مع بعض الرموز الدينية والتاريخية والأدبية واستحضرها بطرق تناصية مختلفة وبمستويات متفاوتة، كما استلهم من الشعر العربي القديم والحديث واستوحى منه الألفاظ والمعاني والأفكار وجعلها في سياقه الشعري بما يخدم تجربته وفكرته وغرضه، كما لجأ الشاعر إلى توظيف الأمثال لمحاورة الذاكرة التراثية وإعادة بعثها من جديد، فهو يحاول ربط الموروث الثقافي بالحاضر الراهن، تاركا بصمته في النص الحاضر، فأنتج نصوصاً غنية بالتراث من جهة، وتتّسم بالحداثة من جهة ثانية.

الفصل الثالث:

الإيقاع في شعر "أحمد بزيو"-التشكيل والتأويل-

أولا: تعريف الإيقاع

ثانيا: الإيقاع الخارجي في شعر"أحمد بزيو".

1- الوزن

2- القافية

ثالثا: الإيقاع الداخلي في شعر"أحمد بزيو"

1- التكرار.

2- التجنيس.

رابعا: الإيقاع والتأويل في شعر "أحمد بزيو".

أولا: تعريف الإيقاع

يعدُّ الإيقاع أحد أركان الشعر منذ القديم، وقد اختلف الباحثون والدارسون، في تعريفه، شأنه في ذلك شأن المصطلحات الأدبية والنقدية كافة، ولا غرو إذا قلنا إنّ هذا الاتساع في دلالته مردّه إلى أنه مرتبط بكل شيء في الوجود، فالكون يسير وفق إيقاع منتظم «لأنه المبدأ الذي أقره الخالق سبحانه وتعالى أساسا لبقاء الكون ودوامه، ويتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها وحول الشمس، وهذه الحركة لو اختلفت لاختل النظام فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع اختاره قانونا يضمن استمرار حركة الكون وبقاءه»[1].

خاض الدارسون في الإيقاع الشعري وكانت لهم وجهات نظر متفاوتة كلٌ حسب اختصاصه بين الدراسات اللغوية والنقدية والبلاغية، وأسسوا الإطار المفاهيمي له، وانصبت اهتماماتهم على إبراز أبعاده الجمالية والفنية، فهو كما يخبرنا "مایاكوفسكي" (Mayakovsky) القوة المغناطيسية للشعر[2]؛ فهو ما يجعل القصيدة منجزا جماليا وشكلا فريدا من أشكال الكتابة تتميز به عن الفنون الأخرى أما "جون كوهن" (Jean Cohen) فيرى أنه «الوسيلة التي تجعل اللغة شعرا»[3].

[1]– محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1986، ص41.

[2] – Paul Zumthor , Introduction à la poésie oral, Edition de seil, p156-157.

[3]– جون كوهن، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر– اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000، ص74.

1-الإيقاع لغة واصطلاحا:

تحمل مادة "وقع" في المعاجم العربية معاني عديدةً، فقد وردت في لسان العرب، من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها[1]، وفي القاموس المحيط: إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها[2]، وفي معجم النقد العربي القديم فالإيقاع من "الميقع، والميقعة: المطرقة والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها[3]، فمعنى الإيقاع يكاد يكون واحدا في هذه المعاجم، وهو أن، لفظة الإيقاع مرتبطة بالغناء والموسيقى واللحن.

أما المعنى اللغوي للفظة "إيقاع" "RHYTHM" في المعاجم الغربية، فهو ينحدر من كلمة "RHYTHMOS" اليونانية، وهي بدورها مشتقة من الفعل "RHEEIN" ويعني ينسلب ويتدفق، ويعرّفه معجم إكسفورد الإنجليزي بأنه نظام الحركات الحسيّة والصوتية بما يشتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم[4]، وجاء في المنجد الفرنسي الصغير Petit Larousse Illustré أن «الإيقاع هو تكرار العناصر التي يختص بها البيت الشعري في مُدَدٍ يُدرك انتظامها الحسّ، وقد يكون تكرار ظاهرة في مدد منظمة يمكن إدراكها، وقد تكون هذه الظاهرة فيزيولوجية (نبض القلب،...) أو بصرية (ضوء، خطوط، ألوان...)، أو سمعية (أصوات....) أو كونية (نهار، ليل....) أو اجتماعية (عمل، راحة) غير أن ما يدرك من الظاهرة لا يقتضي وجوبا تساوي المدد بين ما تكرر»[5].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص263.

[2]- الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص733.

[3]- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ج1، ط1، 2001، ص119.

[4]- ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، 1973، ص57.

[5] - Petit larousse illustré, Larousse, Llibrairie larousse, Canada, 1988, P500.

أما اصطلاحا:

فالإيقاع«حركة الأصوات المنظّمة داخل الدائرة الوزنية ومن ثمّ الدّوائر التي تؤلف إيقاع القصيدة أو موسيقاها في شكل للحركة متصور التنظيم»[1]، وفي معجم اللسانيات هو«الرجوع المنتظم في السلسلة الكلامية للإحساسات السمعية المتشابهة التي تولّدها العناصر النغمية المتنوعة»[2].

وهو بهذا المعنى العام «يأخذ في سياقاته الإجرائية أشكالا شتى فهو التكرار المتّسق أو غير المتّسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، ردّ العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قواف متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة، فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها ويقوم جمالها على لذة انتظار ما نستبق حدوثه، إلا أن هذا يجب أن لا يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرّد وسيلة إطراب واستجابة لحاجة نفسية صرف، فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها».[3]

أما عند علماء **العرب** القدامى فلفظة "إيقاع" يتجاذبها مجال الموسيقى ومجال الشعر، وربما كانت أقرب إلى الموسيقى منه إلى الشعر، لما يحمله من دلالة على النغم واللحن، والشائع في الشعر لفظ "وزن" أكثر من "إيقاع" ويتداخل المصطلحان في كثير من الأحيان، يقول "السجلماسي" في حديثه عن إيقاع الشعر العربي: «الشعر هو الكلام

[1]– عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص177.

[2] – Jean Dubois, Dictionnaire de liguistique, larousse, paris, 1989, p424.

[3]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص15.

المخيّل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة»[1]، فالشعر العربي في جوهره شعرٌ غنائيٌ يتصل بالألحان، والشعر العمودي كان قائما على ركيزتين أساسيتين هما الوزن والقافية، يقول قدامة ابن جعفر: «الشعر هو كلام موزون ومقفى ويدلّ على معنى»[2]، وظل الشعر أسيرا للوزن والقافية، بل وإن "ابن الرشيق" جعل من الوزن أهم أركان الموسيقى حيث يقول: «إنه (الوزن) أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية»[3]،

«والوزن يلازم الخطاب الشعري، وهو جزء من القصيدة لا ينفصل عنها، لأنه ينشأ في داخلها، مراوحا بين الحركات والسكنات، ولا ينفصل عن سياق المعنى، فيرتبط به، وتضبطه قواعد معهودة، فيها من المرونة ما يبيح للشاعر أن يتصرف بذوقه وطبعه على سبيل الاختيار في مظاهر الاستعمال»[4].

يقول "ابن طباطبا" (ت329هـ) وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويزيد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإن اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن

[1]- أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980، ص218.

[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر، ط1، 1978، ص64.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1964، ض132.

[4]- محمد خان، بنية الخطاب الشعري، "الإيقاع- المعنى"، الملتقى الوطني الثالث، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب العربي، ص172.

الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأما المقتصر على طيب اللحن من دون ما سواه فناقص الطّرب، وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوما أو مجهولا[1].

فـ"ابن طباطبا" في هذا التعريف يجعل من الإيقاع معيارا لفهم جودة الشعر، فهو يكاد ينطبق عنده مع مفهوم الموسيقى الشعرية، فعدّه أعمّ وأشمل من التواتر المنتظم للأصوات والحركات والسكنات، والتي بدورها تشكّل الوزن، فصواب الإيقاع واستقامته عنده يتحقق إذا اجتمع حسن التركيب، وصحة الوزن، وصحة المعنى، وعذوبة اللفظ، «هذه النظرة تحمل في طياتها ملامح النظام الإيقاعي الذي يقوم على التلاؤم والتناسب والانسجام ولولاها ما تحقق هذا التلاحم بين الأجزاء، فإذا ما خرج جزء عن موضعه الطبيعي اختل النظام والنسق، واضطرب المعنى وفسد»[2].

وعند "الفارابي" (ت 393هـ) الإيقاع الشعري قائمٌ على تآلف الألفاظ وانسجامها مع تآلف التخاييل في علاقات صوتية لا تنفصل على الوزن والقافية فقد توسع في نظرية الإيقاع الشعري، جاعلا من الوزن إيقاعا للألفاظ، حيث عدّ الشعر «كلامًا مخيّلًا مؤلفا من أقوال ذوات إيقاعات متفرقة ليكون فرقا بينه وبين النثر»[3]. فالشعر إذا لحّن ظهر الفرق بين إيقاع اللحن وإيقاع القول «فالإيقاع مفصّل وهو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل، ووزن الشعر نقلته منتظمة على الحروف ذوات فواصل»[4]، فالإيقاع المفصل

---

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1958، ص21.

[2]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، دمشق، 1989، ص57.

[3]- الفارابي أبو نصر محمد بن محمد، كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، (د، ط)، (د، ت)، ص1085.

[4]- م. ن/ ص1090.

يقصد به الموسيقى، وهو ينبني على انتظام أنغامه مع فواصلها كما ينبني الإيقاع في الشعر على انتظام الحروف وانسجامها.

فالفرابي ميّز بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري على أساس أن الشعر مادته الحروف والكلمات والموسيقى مادتها الأنغام، والرابط بين الإيقاعين هو العنصر الزمني.

ويؤكد ابن فارس هذا المعنى في قوله: «إنّ أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»[1].

ويربط "حازم القرطاجني" (ت1004هـ) بين الإيقاع والتخييل في قوله «إن الشعر يتألف من التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ وتخاييل مستحبة وأكيدة وهي تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم»[2].

أما في بيئة الفلاسفة فنجد "ابن سينا" يعرّف الإيقاع بأنه: «تقدير ما لزمن النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذ اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنظم منها الكلام، كان الإيقاع شعريا»[3]، نجد أن الإيقاع عنده مرادف للموسيقى، فالإيقاع هو تتالٍ منظم للحركات والسكون التي تحدثها الحروف التي ينتظم منها الكلام فإن كانت ملحنة كانت غناء، وإن كانت غير ملحنة فشعرا، فهو يفرق بين النغم والإيقاع على أساس أن النغم لحن وصوت يتغنى به، أما الإيقاع فهو تواتر منتظم خالٍ من ذلك.

---

[1]- ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد حسن بسج، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص212.

[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص89.

[3]- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، وزارة التربية، القاهرة، 1956، ص81.

أما "ابن خلدون" فقد تطرق إلى الإيقاع في فصل صناعة الغناء بقوله «هذه الصناعة تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة ويُوقّع على كل صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة، ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة، فيلذُّ سامعها لأجل ذلك التناسب، وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات»[1].

فقد جعل العلاقة وطيدة بين الشعر والوزن والإيقاع والنغم، كما أن تناسب الأصوات يحدث اللذة في الإيقاع.

وعليه وبناء على ما سبق يمكن القول إن كلمة الإيقاع وردت عند علمائنا العرب مرتبطة بالموسيقى ومرافقة للعروض، كما استعمل العرب كلمة الوزن بمعنى الإيقاع وأرادوا به الانتظام في الحركة والزمن وخصّوا به الشعر فالشعر هو مجال القول الإيقاعي، فظلّ الإيقاع الشعري لصيقا بالإيقاع الموسيقي.

أما الدارسون العرب **المحدثون** فقد تأثروا بالدراسات الغربية فتنوعت مفاهيمهم للإيقاع كل حسب اتجاهه فالإيقاع في نظر "محمد مندور" « موجود في الشعر والنثر لأنه يتولّد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هكذا، تولّد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرّد الصمت بعد كل ثلاث نقرات» [2].

فالإيقاع عنده يكمن في الظواهر الصوتية، وترددها وتنظيمها وفق وتيرة زمنية منتظمة ويختلف الشعر عن النثر في الوزن أي التفاعيل التي تستغرق زمنا في نطقها.

[1]– ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، دار نهضة مصر للطبع والنضر، القاهرة، ج2، ط3، (د، ت)، ص512.

[2]– محمد مندور، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، ص234.

وجعله "إبراهيم أنيس" فقد جعل الإيقاع عنصرا أساسيا « فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر كلام أو في أبيات القصيدة»[1].

فهو يرى الإيقاع في إنشاء الشعر حيث يقول «وإذ ليس الإيقاع في إنشاء الشعر إلا زيادة في ضغط المقطع المنبور من كلمات الشطر»[2]. فالإيقاع عنده يكمن في المقطع المنبور من الكلمة مقترنا بالنغمة الموسيقية التي «فيها علو المقطع أو هبوط، يهدف بها المنشد إلى أن ينفعل السامع، فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان»[3].

ويرى "شكري عياد" أن الإيقاع متنوع العناصر فهو: «المقاطع التي تستغرق كماً من الزمن أثناء النطق بها، وثانيها التنغيم الذي يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار أو استفهام أو تعجب... إلخ، وآخرها النبر الذي يساعد على إبراز ما يعتبر المتكلم أنه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة»[4].

ويربط "كمال أبو ديب" الإيقاع بالنبر يوصفه عنصرا فعالا في خلق الإيقاع الشعري، فيقول «أما الإيقاع فهو شيء آخر، إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة»[5].

---

[1]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، مصر، 1965، ص164.

[2]– م.ن/ ص149.

[3]– م.ن/ ص158.

[4]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص140.

[5]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص23.

الإيقاع إذن حركة متنامية يمثلها الشكل الوزني وهو قائم على الفاعلية بين الشاعر والمتلقي، والتي تجعله يحس بالحركة الداخلية، يضيف "كمال أبو ديب" «الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة العلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية»[1]، يبدو أن "كمال أبو ديب" قد تأثر باللسانيات وبالشعر الإنجليزي، وسعى في نظريته لإثبات بديل للإيقاع الخليلي يتمثل في النبر وهو ما عيب عليه؛ إذ حاول إسقاط مفهومه على اللغة العربية والنبر خاصية تمتاز بها اللغة الإنجليزية، ونحن نعلم أن علماء اللغة العربية القدامى الذين درسوا اللغة وانكبّوا عليها وتوصّلوا إلى جل المفاهيم المعاصرة وإن اختلفت التسميات، لم يشيروا إلى ظاهرة النبر بمفهومها المعاصر.

ويقلّل "عبد الله الغذامي" من دور الوزن في الإيقاع الشعري في قوله:«لا يكفي الوزن دليلا عن الإيقاع، لأن الإيقاع يحدث نتيجة لمسببات أخرى غير الوزن، وقد تخفى علينا هذه المسببات ولكننا دائما نحس بأثرها علينا، ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعا على قارئها يختلف عما سواها من قصائد، حتى وإن تماثل وزنهن العروضي، ولو كان الوزن مصدر الإيقاع إذا لتساوت القصائد التي على بحر الخفيف مثلا في إيقاعها، وهذا افتراض غير وارد، والسبب في ذلك هو أن لكل كلمة لغوية وزنا عروضيا، ولها وزن صرفي، كما أن لها نظاما مقطعيا، وفيها نظام نبري»[2]. فالإيقاع عنده يُحس ولا يُرى، فيتجسد في تعادل النغم الناجم عن مدود الحروف وتكرارها وكذلك عن طريق توظيف الحروف المجهورة من المهموسة، أي النظر إلى إيقاع القصيدة من خلال تركيبها الصوتي، والوزن الصرفي، والنظام المقطعي والنظام النبري، كل هذا يضاف إلى الوزن والوقع الذي تحدثه القصيدة بوصفها وحدة كليّة.

[1]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص231.

[2]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص314.

وترى "خالدة سعيد" أن الإيقاع ليس مجرّد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق، لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب، فالإيقاع لغة، وهو لا يقتصر على الصوت إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثرٌ ما (صوتي أو شكلي)أو جوّ ما (حسي، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، ذلك أن للصورة إيقاعها[1]، وقد حاولت هذه الناقدة في دراستها تجاوز الفهم الضيق للإيقاع القائم على الانطباع التقليدي، فالإيقاع عندها لغة ثانية غير الأوزان أو حاولت تقديم رؤية نقدية واسعة تقترب من الشمولية لفهم مصطلح الإيقاع، متجاوزة الرؤية التقليدية التي جعلت الإيقاع مرادفا للموسيقى.

وعليه فالدراسات النقدية العربية الحديثة التي تناولت موضوع الإيقاع الشعري كثيرة، ولا ندّعي أننا أحطنا بجلّ المفاهيم، وإنما هي مقتطفات لبعض النقاد، ومجمل القول إن هؤلاء النقاد والدارسين هدفوا إلى توسيع مفهوم الإيقاع وحاولوا التماس وظائف إيقاعية وعلاقات لموسيقى الشعر العربي، لتدارك الغموض والنقص الذي شاب الدراسات القديمة خاصة في خلطهم بين الوزن والموسيقى.

وإذا انتقلنا إلى الإيقاع عند **الغربيين** «نجد أرسطو Aristotte كان سباقا إلى طرح موضوع الإيقاع الشعري، وهذا من خلال إشارته إلى وسائل المحاكاة في الشعر وهي: الوزن والإيقاع والنغم لأن المحاكاة بالصوت هي أبرز ما يميّز الشعر، كون الصوت مادة الشعر الأولى، فجعل من الصوت العنصر الأساسي في الشعر والجامع لوسائل المحاكاة

[1]– ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص111.

فيه، كما كانت له إشارة لطيفة إلى العلاقة بين الأوزان والإيقاع، فالأوزان ما هي إلا جزء من الإيقاعات»[1]. فالإيقاع عنده يشمل الوزن إضافة إلى عناصر أخرى.

ومن النقاد الغربيين في العصر الحديث الذين تناولوا موضوع الإيقاع نجد "بنفنيست" (Benveniste) الذي يرى أن «الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج، هو ذلك ما كان يعلم منذ أكثر من قرن من بدايات النحو المقارن، وما زلنا نكرره، وما هو بالفعل، الشيء الأكثر بساطة وإرضاءً، فقد تعلّم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة، وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع، وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته»[2].

ويذهب "توماشفسكي" (Tomashevsky) إلى أن الإيقاع هو «كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعرية بشكل قابل للإدراك من قبل السامع الموجه له فإنه من الواضح أن كل إنتاج للكلام البشري مادة للإيقاع، وذلك حسب حجم إسهامه في إنتاج أثر جمالي وانتظامه بطريقة معينة في بيت شعري ما»[3]. فالأبيات التي يكون فيها الإيقاع الفني الموحي تكون عميقة المعنى متكاملة البنية يتولد عنها كل جمال فني.

ويرجع "كولريدج" (Coleridge) الإيقاع إلى عاملين أولهما: التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة بحيث تعمل على تشويق المتلقي وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي[4]، ولا يبتعد "رتشاردز" (Richards) عن هذه الرؤية في حديثه عن الإيقاع بقوله: «يعتمد الإيقاع_ كما يعتمد

---

[1]– بودنة بلقاسم، مفهوم الإيقاع الشعري في النقد الأدبي، مجلة آفاق للعلوم، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، م7، ع03، 2022، ص250.

[2] – Benviste, Problèmes de linguistique général, édit TEL- gallimard, 1966, p327.

[3] – Tomashvsky, Théorie de la littérature, texte des formalistes russes, Trad : T. Todorove, edit Seuil Paris, p157.

[4]– ينظر: محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص122.

الوزن الذي هو صورته الخاصة– فآثار الإيقاع والوزن تتبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه وحدث بالفعل، أولا يحدث، وعادة يكون هذا الإيقاع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد، من هذا النمط دون غيره»[1]، فهو يشكل نسيجا مؤلفا من «التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولّدها سياق المقاطع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع»[2]، فهو يقر بارتباط الوزن بالإيقاع ذلك بأن الوزن هو صورة خاصة للإيقاع، وأن هذا الإيقاع لا يتشكل من الصوت منفردا بل هو نسيج تتدخل في تكوينه عناصر أخرى.

أما "لوتمان" (Lotman) فيذهب إلى أن الإيقاع هو العنصر الذي يميز الشعر عمّا سواه ويشمل«ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية، ونعني بذلك خاصية التردد، هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع، إن في الحركات الطبيعية للإنسان، وفي نشاطه العملي على حد سواء، وقد أصبح من التقاليد المستقرة في البحث الأدبي... ومع ذلك فليس من الصعب أن نلاحظ أن ظاهرة التردد في الطبيعة من نمط يختلف تماما عن ذلك الذي تنتمي إليه ظاهرة الإيقاع الشعري، فالإيقاع في عمل الطبيعة يتمثل في أن أوضاعا معيّنة تتكرر خلال فوارق زمنية معينة... ولكن الإيقاع في الشعر ظاهرة من نوع مختلف، فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس متساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع»[3].

---

[1]– رتشاردز إيفور آرمسترونغ، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص185.

[2]– م. ن/ ص188.

[3]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ج. م. ع، (د، ط)، 1995، ص71.

وذهب "إليوت" (Eliot) إلى أن الإيقاع «يمكن أن يولّد الفكرة والصورة»[1]، أي إنه يساعدنا في فهم الشعر وتذوقه، كما ذهب إلى أن «موسيقى الشعر ليست شيئا يوجد مستقلا عن المعنى، وإلا لكان في وسعنا أن نحصل على شعر ذي جمال موسيقى عظيم ولا معنى له، وأنا لم أعثر قط على مثل هذا الشعر»[2].

وعليه فإن أغلب الدارسين الغربيين أشادوا بدور الإيقاع في العمل الشعري، وعدّوه جوهر الشعر، وكان لهم دور كبير في دفع الدراسات النقدية العربية وتحديد وتوجيهاتها، لأن معظم هذه الدراسات ركزت على دور الصوت والنبر وكذا المقاطع الشعرية الصوتية ودلالاتها، فقد أصبح الإيقاع وسيلة من وسائل المعنى.

[1]– ت. س. إليوت، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص42.

[2]– م. ن/ ص29.

ثانيا: الإيقاع الخارجي:

نعني بالإيقاع الخارجي أو الموسيقى الخارجية البنية العروضية التقليدية التي انبنى عليها الشعر العربي والتي تعتمد على القالب أو البحر الشعري وكل ما يتعلّق بالجانب السمعي الظاهر ويتمثل في الوزن والقافية، فلم يكن الدرس العربي القديم ينظر إلى الشعر إلا على أنّه « الكلام الموزون المقفّى الدال على معنى»[1]، وما خرج عن ذلك فهو ليس شعرا، فالوزن عنصر أصيل في الشعر العربي لدرجة أنّ النقاد القدامى جعلوه حداً فاصلًا للتمييز بين الشعر والنثر، في ذلك الحين كان الوزن هو نفسه الإيقاع من غير اختلاف، إلا أنّ الحداثة الشعرية أحدثت نقلة إيقاعية في بنية القصيدة ورسمت حدود الفوارق بين المصطلحين؛ فالوزن قالب جاهز جامد يتَّخذ طابعاً كمّيا ويتجسّد في حفنة من المقاطع المتساوية التي تتكرر بانتظام وثبات حتى يخلق جمودًا ويصبح إدراكه آليا، بينما الإيقاع يتّخذ طابعًا كيفيا ويتجسّد في ذلك النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع، وإذا كان الوزن ثابتا، فإنَّ الإيقاع متغيّر لذلك فهو يكسر النمطية في النص الشعري ويبعث فيه الحياة من جديد[2]، وعله فالوزن عنصر ضروري في تشكيل الشكل الشعري، أما الإيقاع فهو أشمل منه إذ يحقق الانسجام بتكاثف عناصر عديدة ليس الوزن إلا واحدا منها.

1– الوزن (Métrique) :

ارتبط الوزن في المعاجم العربية بالثقل والخفّة، فالوزن ثِقْلُ شيء بشيء مثلِه كأوزان الدراهم .....وَزَنَ الشيء وَزْناً وزِنَةً،.....والعرب تسمّي الأوزان التي يوزن بها التمر

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 15.

[2]– يُنظر: مسعود وقاد، تجليات الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة البحوث والدراسات، جامعة الوادي، ع14، 2012، ص 238.

وغيره بالموازين، ويقال للآلة التي يوزن بها الأشياء ميزان[1]، فالوزن هو معرفة ثقل الشيء، وأكثر ما يستعمل في البيوع والمعاملات التجارية، والموزون قد يكون ماديا كالتمر والخضر والذهب... وقد يكون معنويا مثل قوله تعالى: ﴿ **وَالْوَزْنُ يَوْمَئِذٍ الْحَقُّ فَمَن ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ**﴾ الأعراف -7- وإنما أراد من ثقُل وزنُه بالحسنات[2]، ووزنَ الشِّعرَ فاتّزن فهو أوزن من غيره: أقوى وأمكن[3]، وأوزان العرب: ما بنت عليه أشعارها[4].

أما اصطلاحا: فالوزن ركيزة أساسية في الشعر العربي القديم، فأبو حيّان جعله الحد الفاصل بين الشعر والنثر في قوله: « يفصل النظم عن النثر بفضل الوزن»[5]، وعدّه ابن الرشيق« أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاها به خصوصية، وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»[6]، فهو أقرّ بأهمية عنصر الوزن لكنه لم يجعله وحده حداً فاصلا بين الشِّعر والنثر.

والوزن عند المحدثين هو« مجموع التفعيلات التي يتألّف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية»[7]، وفي السياق نفسه يقول عز الدين إسماعيل: «صورة البيت الشعري التقليدي تتكوّن من وحدتين موسيقيتين: إحداها تكرار للأخرى؛ أي

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (وَزَنَ)، مج 13، ص 446.

[2]- م.ن/ ص 447.

[3]- الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص 1151.

[4]- ابن منظور، المرجع السابق، ص 448.

[5]- أبو حيّان التوحيدي، الهوامل والشوامل، ن: أحمد أمين والسيّد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ت)، ص 309.

[6]- ابن الرشيق، العمدة، ص 113.

[7]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص50.

أنّها تساويها زمنيا في حركاتها وسكناتها»[1]، فهو بذلك« صورة مجرّدة يحمل دلالة شعورية مبهمة ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة فالوزن في حد ذاته لا يحمل أي دلالة انفعالية»[2]، فهو لايحدد غرض الشعر ولا نوعه وترك ذلك للشاعر وأحاسيسه وانفعالاته؛ لأنّ الشعراء عبّروا بوزن واحد عن حالات شعورية مختلفة: سعادة، حزن، حماس، حنين....، ويذهب كرورانسوم (Crowe Ransom) إلى أنّ الوزن هو« طريقة لفرض الصورة صوتيا على الانتباه الذي قد ينهمك بدون الوزن في معاني الألفاظ نفسها وبذلك يخلق الوزن نوعا محبّبا من التشبث يجعل من التلقي تجربة جمالية»[3].

فالوزن إذن هو الذي يحقق الانسجام الإيقاعي من خلال النغمات المنتظمة والمتناسقة التي تنشأ من توالي الحركات والسكنات فتؤثر في المتلقي وتخلق لديه متعة وجمالية عند تلقيه للنص الشعري، كما أنّ« للوزن تأثيرا دلاليا هائلا، فهو يضطر الشاعر إلى أن يضحي بدقة الألفاظ الفكرية حتى يسلم له النغم ويلوي بالتركيب النحوي ليستقيم له العروض»[4]، فعلى الشاعر أن يختار الألفاظ التي تنسجم مع الوزن حتى يأتي شعره أكثر عذوبة وجمالا من الناحية الموسيقية.

وأساس الوزن هو التفعيلة الشعرية، وهي عند الخليل عشر تفعيلات: مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ، فَعُولُن، فاعِلَاتُنْ، مَفَاعِيلُنْ، مُفَاعَلَتُنْ، مَفْعُولاتُنْ، فاع لاتُنْ، مُسْتَفْعِ لُنْ، مُتَفاعِلُنْ،« وبحور الشعر العربي على نوعين: الأول: أحادي التفعيلة، أي تتكرّر في بنائه تفعيلة واحدة كالوافر والهزج والمتقارب والكامل والرجز.....والثاني: ثنائي التفعيلة، كالبسيط والخفيف

[1]– عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، ط4، ص70.

[2]– م.ن/ ص 59.

[3]– عادل مصطفى، دلالة الشكل، دراسة في الأستيقيا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص50.

[2]– م.ن/ص.ن.

والطويل»[1]، غير أنّه يجب أن نلفت النظر إلى أنّ طبيعة الوزن في الشعر العمودي تختلف عنها في شعر التفعيلة، فالمعنى ومضمون النص في الشعر العمودي تتحكم فيه طبيعة الوزن من حيث طول الشطر ، كما أنّ القصيدة العمودية يلتزم كل بيت من أبياتها بعدد محدد من التفعيلات من أوّل بيت إلى آخر بيت في القصيدة، بينما العكس في شعر التفعيلة حيث يخضع الوزن وطول الشطر للمعنى، حيث تتكرر التفعيلة مرة أو اثنين أو ثلاثة أو أكثر في السطر الشعري الواحد حسب حالة الشاعر النفسية ودفقاته الشعورية، ومن ثمّ تكون أشطر شعر التفعيلة غير متساوية وغير محددة.

1-1- أنماط الأوزان في دواوين "أحمد بزيو":

الشاعر"أحمد بزيو" من الشعراء المعاصرين الذين اتّسمت قصائدهم بمظاهر التجديد الموسيقي الشعري، ويتّضح ذلك من خلال تنوع استخدامه بين الشعر العمودي والشعر الحر، كما نجد التنوع في بحر القصيدة الواحدة، إضافة إلى التنوع في القافية.

وقد استخدم الشاعر في دواوينه أوزانا مختلفة، يمكن ترتيبها وفق نسبة استخدام كل بحر في الجدول الآتي:

البحر	نوعه	عدد القصائد	نسبة استخدامه
الكامل	صافٍ	31	%35,63
المتقارب	صافٍ	28	%32,18
الرمل	صافٍ	12	%13.79
البسيط	ممزوج	6	%6 ,89
الرجز	صافٍ	3	%3,44

[1]– سيّد الخضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ، مصر، ط1، 1998، ص52.

الوافر	صافٍ	3	%3,44
المتدارك	صافٍ	2	%2,29
الخفيف	ممزوج	1	%1,14
الطويل	ممزوج	1	%1,14

نلحظ من خلال الجدول أنّ الشاعر غلّب البحور الصافية على البحور غير الصافية، إذ بلغت نسبة الأولى90,80 %(بتعداد تسع وسبعين قصيدة)، أما الثانية فبلغت نسبتها 9,19%(بتعداد ثماني قصائد)

1-1- 1- الأنماط البسيطة (الصافية):

الأنماط الصافية أو البسيطة هي« الأوزان الشعرية التي تتشكّل وحدة إيقاعها من تكرار تفعيلة معيّنة، قد يختلف عددها من سطر لآخر، تبعا لمقتضيات التعبير الشعري»[1]، والشاعر"أحمد بزيو" استخدم ستة بحور صافية وهي (الكامل، المتقارب، الرمل، الرجز، الوافر، المتدارك)، والملاحظ أنّ الشاعر آثر **الكامل** على ما سواه من بحور الشعر العربي، إذ لا يخلو ديوان من دواوينه وغرض من أغراض شعره إلا وله نصيب منه، وقد يعود سبب ذلك إلى«بنية تفعيلة الكامل المتراوحة بين الإضمار وعدمه، مما يجعل إيقاع الكامل مشدودا إلى ثلاثة أنماط إيقاعية مختلفة بعض الاختلاف ولكنّها متكاملة»[2]، لذلك« سُمّي كاملا لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس للشعر شيء له ثلاثون حركة غيره، وهو على ستة أجزاء»[3]وهي:

[1]–حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص7.

[2]– رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص57.

[3]– الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص57.

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ /2.

وقد استخدم الشاعر هذا البحر واحدا وثلاثين مرة (31) أي يعادل نسبته (35,63%) ومن أمثلته في شعر"أحمد بزيو" قصيدة "عتاب" والتي يقول في مطلعها[1]:

لَمْ تَعْتَرِفْ يَا قَلْبُ كَمْ أَضْنَيْتَنِي أَضْجَرْتَنِي يا سَيِّدِي فَأَضَعْتَنِي

0//0/0/_0//0/0/_ 0//0/0/ 0//0///_0//0/0/_ 0//0/0/

إن الخمس تفعيلات الأولى قد طرأ عليها زحاف الإضمار[2]، فغيّر نغمة البحر وكسر الرتابة الموسيقية، وقد تعود كثافة استعمال بحر الكامل من الشاعر إلى مايتّسم به هذا البحر من انسجام ورتابة في الإيقاع فهو يصلح لأغلب الموضوعات والأغراض، كما أنّه«في الخبر أجود منه في الإنشاء وأقرب إلى الرقة، لذلك يصلح لقصّ الأخبار، وللمعاني التقريرية»[3]، وهو ما نجده فعلا في قصائد الشاعر المنسوجة على هذا الوزن

والبحر الثاني الأكثر حضورا في دواوين الشاعر هو: **المتقارب**، وسمّي متقاربا« لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنّه يصل بين كلّ وتدين سببٌ واحد فتتقارب الأوتاد، وهو على ثمانية أجزاء»[4] هي:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ /2.

وقد استخدمه الشاعر في ثمانٍ وعشرين (28) قصيدة من مجموع سبع وثمانين قصيدة (87)، أي مايعادل نسبة 32,18 %، ومن أمثلته قصيدة "رحيق المحبة" التي جاء مطلعها[5]:

---

[1]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 83.

[2]– الإضمار: هو إسكان الثاني المتحرك في مُتَفَاعِلُنْ.

[3]– رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص61.

[4]– الخطيب التبريزي، المرجع السابق ، ص 129.

[5]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص44.

جَمِيلٌ إِذَا مَا أُغَنِّيكِ حَقًا فَيَزْهُو عَلَى شَفَتَيَّ المَقَالْ

00//_0/0// _/0// _0/0// 0/0//_0/0// _0/0// _0/0//

وقد تخلّله زحاف القبض[1] (فَعُولُنْ-فَعُولُ) في التفعيلة السادسة، وعلة[2] القصر[3] في التفعيلة الثامنة . (فَعُولُنْ-فَعُولْ)

كما استخدم الشاعر بحر **الرمل**، وسمي رملا« لأنَّ الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمّى بذلك، وقيل سمّي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرمل الحصير الذي نُسج»[4]، والرمل في اللغة الهرولة، وعلى ذلك فإنّ الرمل يرتبط بالحركة، مما يقرّبها من الدلالة الاصطلاحية»[5]، وأصل تفاعيله:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ /2

ومن أمثلته في دواوين الشاعر قصيدة "دعاء" التي يقول في مطلعها[6]:

ضَاقَ صَدْرِي مِنْ خُمُولٍ فَهَوَى لَيْسَ لِلْإِنْسَانِ إلا مَا سَعَى

0//0/_0/0//0/_0/0//0/ 0/// _0/0//0/ _0/0//0/

فقد جاء تاما مقصورا؛ طرأ عليه زحاف الخبن[7] وعلة الحذف[8] في التفعيلة الثالثة (فَاعِلَاتُنْ- فَعِلُنْ)، والحذف في التفعيلة السادسة (فَاعِلَاتُنْ- فَاعِلُنْ)، ويتَّسم الرمل بتناسب

[1]- القبض: حذف الجزء الخامس الساكن من تفعيلة فعولن و مفاعيلن.

[2]- العلة: هي تغيير يلحق الأسباب والأوتاد بالزيادة أو النقصان.

[3]- القصر: هو حذف الجزء الخامس الساكن من التفعيلة وإسكان ما قبله

[4]- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، 83.

[5]- رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 96.

[6]- أحمد بزيو، روضة الغناء، ص11.

[7]- الخبن هو: حذف الحرف الثاني الساكن.

[8]- الحذف: هو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة.

كبير جعله أليَق للغناء، لذلك يقال أنّه بحر الرّقة، فيجود نظمه في الأفراح والأحزان، نظرا لخفّته وملاءمته للمقصد المعبّر عنه، لهذا كثر استخدامه في الشعر الحديث والمعاصر لاتفاق وحدة التفعيلة فيه، فتتناسب مع الدفقة الشعورية للشاعر وتصير امتداد لمشاعره.

كما استخدم الشاعر من البحور الصافية **الرجز، الوافر، المتدارك**، غير أنّ نسبة استعمالها ضئيلة مقارنة بالبحور السابقة، **فالرجز** وظفه في ثلاث (3) قصائد أي مايقابل نسبة(3,44%)«وسُمّي رجزا لأنه يقع فيه مايكون على ثلاثة أجزاء وأصله مأخوذ من البعير إذا شدّت إحدى يديه فبقى على ثلاث قوائم، وأجود منه أن يقال مأخوذ من قولهم ناقة رجزًا، إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء، فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سُمّي رجزاً تشبيها بذلك»[1]، وأصل تفاعيله:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /2

ومن أمثلته في قصائد الشاعر نجد قصيدة "عبرة وبسمة" التي جاء في مطلعها[2]:

حَبِيبَتِي

0//0//

عَفِيفَة

0//0//

مُعَقَّدَة

0//0//

[1]– الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص77.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص112.

حَبِيبَتِي لا تَتْرُكِي حَيَاتَنَا

0//0//_0//0/0/_0//0//

في هذه القصيدة تكررت تفعيلة (مستفعلن) في البيت الشعري مرة واحدة أحيانا، و أحيانا مرتين وأحيانا ثلاث مرات، ، فنتج عنها نظامٌ إيقاعيٌ يتناسب مع القصيدة، فالحركة الإيقاعية انسجمت مع الصوت في نغمه واهتزازه ودلالته أيضا، والملاحظ وقوع زحاف الخبن، في تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) أي حذف السين الساكنة، فأدى ذلك إلى حركة خفيفة في الوزن وتنوع في الإيقاع.

وبالنسبة نفسها(3,44%) استخدم الشاعر بحر **الوافر** في ثلاث قصائد (3)، « وسُمِّي وافراً لتوفُّر حركاته؛ لأنّه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مُفَاعَلَتُنْ، وقيل سُمِّي وافرا لوفور أجزائه، وهو على ستة أجزاء»[1]، هي:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ /2

ومن قصائد الشاعر "أحمد بزيو" على هذا البحر، قصيدة "صرخة ثائر"، التي يقول في مطلعها[2]:

وَيَوْمَ الفَصْلِ يُفْصَلُ كُلُّ قَوْلٍ عَهِدْنَاكِ الحَبِيبَةُ تَنْجَحِينَا

0/0//_0///0//_0/0/0// 0/0//_0///0// _0/0/0//

فهذا البيت من بحر الوافر، وقد طرأ عليه العصب[3]في التفعيلة الأولى والرابعة (مُفَاعَلَتُن مَفَاعِيلُنْ) واجتماع العصب و علة الحذف في التفعيلة الثالثة والسادسة، فجاء

[1]– الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص51.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص35.

[3]– العصب: هو تسكين الجزء الخامس المتحرك.

مقطوفاً، والمقطوف هو«ماسقط من آخره زنة سبب خفيف بعد سكون خامسه، كان أصله "مُفَاعَلَتُنْ" فسكن لامه فبقى "مُفَاعَلْتُنْ"، فنُقل إلى "مَفَاعِيلُنْ" وحُذفت منه "لُنْ" فبقى "مفاعي"، فنُقل إلى "فَعُولُنْ"»[1]، وهو ما وقع في هذا البيت للشاعر، حيث جاء مقطوفا في آخر الشطر الأول والثاني، فأدّى ذلك إلى إحداث تغيير في التفعيلة، ويُقال عن الوافر أنّه ألْيَن البحور، فهو إذا شدَدْته اشتدّ، وإذا رقّقته رقّ، وهذا يستحسنه الشعراء والنقاد لما في هذه المرونة من تلوين في الإيقاع ينسجم مع بنية اللغة التي هي تجسيد للمعاني المتعدّدة من جهة ومن جهة أخرى يوفر مايوفر من اقتصاد في الجهد بفضل تناوب الحركات والسكنات، حيث تنتقل التفعيلة من صورتها النموذجية إلى صورة أخرى، وفي النقل راحة للنفس والسمع ينزع إليهما الإنسان باعتباره كائنا متحرّكا بطبيعته[2].

كما نسج الشاعر على **المتدارك** قصيدتين (2)، وهو مايعادل نسبة (2,29%)، ويسمّى هذا البحر أيضا«بالمحدث، المخترع، والمتّسق؛ لأنّ كل أجزائه على خمسة أحرف، والشقيق لأنّه أخو المتقارب؛ إذ كلّ منهما مكوّن من سبب خفيف ووتد مجموع، والخبب لأنّه إذا خبن أسرع به اللسان في النطق فأشبه خبب السير، وسُمّي أيضا ركض الخيل؛ لأنّه يحاكي وقع حافر الفرس على الأرض، وضرب الناقوس لأنّ الصوت الحاصل منه يشبه ذلك إذا خبن».[3]وأصل تفاعيله:

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ /2

ومن أمثلته في دواوين الشاعر، قصيدة "عِنْدَمَا"، التي يقول في مطلعها[4]:

عِنْدَمَا تَكْفَهِرُّ السَّمَاءُ

---

[1]– الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص.51

[4]– يُنظر: رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 83.

[3]– محمود مصطفى، أهدى السبيل إلى عِلمَيْ الخليل، العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللّحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص92.

[4]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص97.

0/0//0/_0//0/_0//0/

وَيَسْوَدُّ فِي الأفُقِ عَنْكِ السَّحَابُ

0/0//0/_0//0/_0//0/_0//

تَضِيقُ عَلَيْكِ الدُّرُوبُ

0/0//0/_0///_0//

يَضِيقُ عَلَيْكِ الفَلَك

0//0/_0///_0//

وقد ورد استخدام هذا البحر بقلة في شعر "أحمد بزيو"، كذلك في« أشعار القدماء، مما جعل الخليل بن أحمد لا يذكره، إلا أنّ الشعراء المعاصرين قد أكثروا من استخدامه في أشعارهم لاقتراب إيقاعات تفعيلاته من إيقاعات حياتهم التي يعيشونها»[1].

1-1-2- الأنماط المركبة (غير الصافية):

يقصد بالأنماط المركّبة الأوزان الشعرية المركبة التي يتولّد إيقاعها من تكرار تفعيلتين أو تكرار تفعيلة واحدة، حيث تكون التفعيلتان المكرّرتان متجاورتين أو مفصولتين بتفعيلة معيّنة»[2].

وبمعاينة دواوين الشاعر "أحمد بزيو" تبيّن لنا أنّ الشاعر وظّف هذا النمط باحتشام، حيث نسج عليها ثماني (8) قصائد، وهو مايعادل نسبة (9,19 %)، وهي نسبة قليلة جدا مقارنة بنسبة توظيف البحور الصافية.

[1]- أبو السعود سلامة أبو السعود، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2010، ص96.

[2]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص12.

أما البحور المركبة (غير الصافية) التي استعملها شاعرنا فتتمثل في ثلاث بحور وهي:

(البسيط، الخفيف، الطويل)؛ فالبسيط« سمّي بسيطا لأنّ الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أوّل كل جزء من أجزائه السباعية سببان، وقيل سُمي كذلك لانبساط الحركات في عروضه وضربه وهو على ثمانية أجزاء»[1]، وتفاعيله:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ /2

وقد استخدمه الشاعر "أحمد بزيو" في ست قصائد (6)، وهو مايعادل نسبة (6,89%)، ومن أمثلة قصيدة "أم فيصل" التي جاء مطلعها[2]:

بِطَيْبَةَ الخَيْرُ والعيونُ دَامِعَة أَدْمَى النَّوَى قَلْبَكَ الفَتِيَّ خفَّاقَا

0/0/_0//0//_0//0/_0//0/0/ 0///_0//0//_0//0/_0//0//

فهذا البيت من البسيط وقد وقع به زحافان وعلّة، زحاف الخبن في التفعيلة الأولى والثانية، ففي الأولى (مُسْتَفْعِلُنْ) أصبحت (مُتَفْعِلُنْ)، وفي التفعيلة الثانية (فَاعِلُنْ) أصبحت (فَعِلُنْ)، أما علة القطع[3] فبدت في تفعيلة القافية (فَاعِلُنْ) فأصبحت (فَاعِلْ)، وهذا التغيير في التفعيلة ولّد تغيُّراً في الإيقاع وكسر الرتابة الموسيقية، مما جعله ملائما للموقف الشعري والمشاعر الحزينة التي انتابت الشاعر.

كما وظّف الشاعر بحر **الخفيف** في قصيدة واحدة فريدة والتي شكّلت نسبة (1,14%)، «وسُمّي خفيفا لانّ الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب

[1]– الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص39.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص56.

[3]– علة القطع: هي حذف ساكن الوتد المجموع مع إسكان ماقبله.

فخفّت، وقيل سُمّي خفيفا لخفّته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب ، والأسباب أخف من الأوتاد، وهو على ستة أجزاء»[1]، وتفاعيله:

فَاعَلَاتُنْ مُسْتَفْع لُنْ فَاعَلَاتُنْ /2

والقصيدة التي نُسجت على هذا البحر هي قصيدة "القلب الجريح"، التي يقول في مطلعها[2]:

إِنَّ فِي عَيْنَيْها سِهَامًا تُصِيبُ يَجْرَحُ القَلْبَ سِرُّهَا وَيُذِيبُ

0/0//0/_0//0//_0/0//0/ 0/0///_0//0//_0/0//0/

دخل زحاف الخبن على التفعيلة الثانية والخامسة والسادسة من هذا البيت ،فقد وجد الشاعر في هذا البحر إطارا مناسبا للغزل ويعود ذلك إلى ما يتمتع به الخفيف من خفة وحركة ناجمة عن الانتقال من (فَاعَلَاتُنْ) إلى (مُسْتَفْع لُنْ) مع ما يلحق التفعيلتين من زحافات وعلل.

وبالنسبة نفسها (1,14%) بنى الشاعر قصيدة واحدة على **الطويل**، «وسُمّي طويلا لمعنيين أحدهما أنّه أطول الشعر؛ لأنّه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره، والثاني أنّ الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسُمّي لذلك طويلا، وهو على ثمانية أجزاء»[3]، هي:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ /2

[1]– الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 109.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص80.

[3]– الخطيب التبريزي، المرجع السابق، ص 22.

والقصيدة التي جاءت على هذا البحر هي قصيدة "آهات"، التي يقول فيها[1]:

تَطوفُ بِنَا الآهاتُ في غَسَقِ الدُّجى فَيَا لَيْتَ بَعْدَ الآهِ نَحْيَا وَنَسْعَدُ

0//0//_0/0//_0/0/0//_0/0// 0//0//_0//_0/0/0//_0//

دخل زحاف القبض على التفعيلة الأولى والثالثة والرابعة والسادسة.

1-1-3- الأنماط الممزوجة:

وهي تلك التي يتولّد إيقاعها من المزج بين الأوزان المتقاربة الإيقاع، خصوصا تلك التي تتركّب وحدات إيقاعها من أكثر من تفعيلة، فتركيبتها الإيقاعية تتّسم بالمزج بين صيغ تفعيلية فتتشكّل وحدات مركّبة من تكرار عناصرها المفردة إيقاعات أوزان بسيطة ذات علاقة حميمية بالوزن المركّب[2].

وقد نظم الشاعر "أحمد بزيو" على هذا النمط قصيدة واحدة، أي ما يقابل نسبة (1,14%)، وهي قصيدة " نُفَمْبَرْ" التي تمزج بين الوافر والمتقارب، وجاء في مطلعها[3]:

دَمِي فِي الحَقِّ مَنْبَعُهُ شَهِيد وَلوْنُ الحِبْرِ فِي قَلَمِي نَشِيدُ

0/0//_0///0//_0/0/0// 0/0//_0///0//_0/0/0//

تَخَضَّبَ في سَنَا لَوْنَيْهِ نَجْم وَرَفْرَفَ بِالهِلالِ فَحَلَّ عِيدُ

0/0//_0///0//_0///0// 0/0//_0/0/0//_0///0//

نُفَمْبَرُ أَنْتَ فِي وَطَنِي رُمُوزٌ وَأَنْتَ هُنَا لَنَا فِيكَ المَزِيدُ

---

[1]- أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص63.

[2]- يُنظر: حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص16، 17.

[3]- أحمد بزيو، روضة الغناء، ص 29.

0/0//_0/0/0// _0///0// 0/0//_0///0//_0///0//

وظف الشاعر في الأبيات السابقة بحر الوافر، ونسج المقطع الثاني من القصيدة نفسها على المتقارب، ومن أمثلته[1]:

وَأَلْحَانُ أَوْرَاسِنَا قَدْ تَسَامَـــــــتْ وَفِي كُلِّ إِشْرَاقِ شَمْسٍ جَدِيدُ

0/0//_0/0//_0/0//_0/0// 0/0//_0/0//_0/0//_0/0//

فمن خلال المزاوجة بين إيقاعي الوافر والمتقارب استطاع الشاعر أن يعبّر عن أبعاد تجربته النفسية فهي ما يتناسب مع إيقاع الثورة التحريرية الممزوج بالدم والرصاص، والصراخ ودويّ القنابل.

1-1-4- النمط المزدوج الشكل:

«يتسم هذا النمط بالمزاوجة بين الشكلين الحر والتقليدي، مزاوجة تخلق ازدواجا شكليا في القصيدة الواحدة»[2]، فهذا النمط يعمل على إيجاد نوع من التداخل الشكلي بين القصيدة الحرة والعمودية، وقد حفل الشعر الحديث بهذا التناوب الشكلي مما يتيح للقصيدة حرية أوسع في حركتها الإيقاعية لتصبح أكثر قدرة على التحرّك في مجال موسيقي أوسع.

وفي دواوين الشاعر "أحمد بزيو" نقف على ثلاث قصائد (3)، وهو ما يقابل نسبة (3,44%)، ولهذا التنويع مايبرّره في سياق العمل الشعري، فتعدّد الأصوات بتعدّد البحور

[2]- أحمد بزيو، روضة الغناء، ص 29.

[2]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 20.

للتعبير عن الأبعاد النفسية والفكرية للشاعر، ومن هذه القصائد، قصيدة "ليلاي" التي يقول فيها[1]:

إِنَّ لَيْلَى فِي سَمَائِي

0/0//0/_0/0//0/

فِي دُجَى اللَّيْل الطَّوِيل

00//0/_0/0//0/

كَوْكَبٌ يَسْرِي...

0/_0/0//0/

وَيَعْلُو

0/0//

يَبْعَثُ النُّورَ لِدَرْبِي

0/0///_0/0//0/

يَمْلأُ القَلْبَ عَبِيرْ

00///_0/0//0/

يَمْلَأُ العَيْنَ عَفَافَا

0/0///_0/0//0/

[1]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 12، 13.

وَطَـهُورَا

0/0///

وَسُرُور

00///

إنَّ لَيْلَى هِيَ دِينِي هِيَ نَصِّي وَحَنِينِي

/0/0///_0/0/0/_ 0/0///_0/0///

هِي شَوْقٌ يَعْتَلِيني هِيَ لِي كُلُّ اليَقِين

0/0//0/_0/0/// 00//0/_0/0///

أَنْتِ يَالَيْلَى القَصِيدة وِحْدَةُ البَيْتِ الجَدِيدَه

/0/0//0/_0/0//0/ 0/0//0/_0/0//0/

أَنْتِ طَيْرُ الأَيْكَةِ الغَنَّاءِ فِي عُشِّي فَرِيدَه

/0/0//0/_0/0//0/_0/0//0/_0/0//0/

أَنْتِ قَصْرِي أَنْتِ قَبْرِي أَنْتِ دُنْيَايَ وَعُمْرِي

0/0//0/_0/0//0/ /0/0//0/_0/0///

يا وحِيده !

0/0//0/

نُسجت هذه القصيدة على بحر الرمل، ويعرف هذا النوع من القصائد بـ: " قصيدة المزج"، لأن الشاعر مزج فيها بين الشكل التقليدي المتوارث للقصيدة العربية على نظام عمود الشعر وبين شكل التفعيلة، ونلاحظ دخول جوازات على تفعيلة هذا البحر تتمثل في زحاف الخبن كما تخلّلته علة القطف[1]، فهذا التنويع في الشكل وفي التلوين الصوتي للتفعيلة أضفى على النص حيوية وثراء إيقاعيا، فالرمل من أجمل البحور ويقال هو بحر الرقّة لذلك حظي بأولى محاولات التجديد في الموشحات الأندلسية تأكيدا على غنائيته العالية ومرونته الموسيقية الناجمة عن خفة تفعيلته، والشاعر بهذه المزاوجة بين الشكلين قد أحدث مزاوجة موسيقية تطرب لها أذن المتلقي، كما أنها حققت توازنا بين المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي، فالانتقال من الشكل العمودي إلى الحر هو انتقال بالمتلقي من حدة المسار الإيقاعي الغنائي والرتابة المهيمنة على القصيدة، فالتناوب بين الشكلين يصعِّد من غنائية القصيدة ويعمل على تركيز شعريتها على عنصر الإيقاع.

2-القافية:

القافية في اللغة مأخوذة مادة (قفا) وهي في لسان العرب:« قافية كل شيء آخره، ومنه قافية بيت الشِّعر، وقيل: قافية الرأس مؤخره،.....وقفا يقفو قفْوا وقفُواً، وهو أن يتبع الشيء، ...ويقال قفوتُ، فلانا اتّبعت أثره،...وفي التنزيل: "ثمّ قفَّينا على آثارهم برسلنا" أي اتّبعنا نوحا وإبراهيم رسلا من بعدهم"»[2].

أما اصطلاحا: فقد اختُلف بشأنها فعند الخليل حسب ما ورد في " العمدة" هي: « من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وهي عند الأخفش: آخر كلمة في البيت أجمع»[3]، ورأى في تأنيثها دليلا على أنَّ

[1]- علة القطف: هي حذف آخر ساكن من التفعيلة وإسكان ما قبلها.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، (مادة قفا)، م15، ص 193، 194.

[3]- ابن الرشيق، العمدة، ص135.

المقصود هو الكلمة لا الحرف؛ لأنَّ الحرف مذكّر، غير أنّ تعريف الخليل هو الأدق والأرجح، وهو ماذهب إليه ابن الرشيق بقوله:« ورأي الخليل عندي أصوب»[1].

وعليه نستنتج أنّ القافية جزء أساسي في البيت الشعري العربي، وهي إجمالا المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، والتي يلزم تكرار نوعها في كل بيت، وهي تبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أوّل ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي يسبق هذا الساكن، ويلتزم الشاعر بالقافية كي تأتي قصائده منظّمة ذات وزن ونغم موسيقي تطرب له الأذن، فللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يوحّد النغم، فأوّل بيت في الشعر "الملتزم" _مثلا_ يتحكّم في بقية القصيدة من حيث الوزن العروضي ونوع القافية فهي «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شِعرا حتى يكون له وزن وقافية»[2].

ومن خلال تعاريف العلماء نستشف أنّ هناك حروفا وحركات محددة تلتزمها القافية، وهي ستة حروف، وقد ذكرها صفي الدين الحلّي في بيته الشعري الذي يقول فيه:

مَجْرَى القَوَافِي فِي حُرُوفٍ سِتَّةٍ كالشَّمْسِ تَجْرِي فِي عُلُوٍّ بُرُوجِها

تَأْسِيسُها وَ دَخِيلُهَا مَعَ رَدْفِهَا رَوِيُّهَا مَعَ وَصْلِهَا وَ خُرُوجِهَا [3]

وأشهر هذه الحروف هو **الرويّ**، وهو الذي يلزم آخر البيت، وهو لازم لكل شعر مهما كان طوله، ولأهميته تنسب له القصيدة، فيقال قصيدة ميمية، أو سينية، أو جيمية...، إذا كان حرف الرويّ ميما أو سينا أو جيمًا، وجميع الحروف العربية صالحة

[1]– ابن الرشيق، العمدة، ص135.

[2]– م.ن/ ص 151.

[3]– يُنظر: موسى الأحمدي نويوات، المتوسّط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1983، ص 355.

لتكون رويا، غير أنّها تتفاوت في وقعها الإيقاعي والموسيقي، ومن أمثلته في شعر "أحمد بزيو" قوله في قصيدة "قارئ الكفّ"[1]:

يَاقارِئَ الكَفِّ إنَّ الكفَّ تَرْتجِفُ ثَبِّتْهَا حَتَّى يَعُودَ الحُبُّ وَالفَرَحُ

حَتَّى يَعـودَ لِقَلْبِي عِزَّهُ وَالــــهَنَا حتَّى يَعُودَ لِعَيْنِي النُّورُ وَالمَرَحُ

فهذه القصيدة نُظمت على حرف الروي (الحاء) المتحرِّك المطلق، الدال على الضيق والحزن والتوتر، فالإيقاع الموسيقي المتواتر الذي أحدثه حرف الروي(الفرح، المرح، ينشرح، ينفلح، يتّضح، يقترح، .....) كان منسجما مع حالة القلق والتوتر التي يعيشها الشاعر، كما نلمس ترجّي الشاعر من أستاذه الذي أهداه هذه القصيدة، وهي في الحقيقة رد على قصيدته "يا كاهن الحي".

ونجد أنّ الشاعر نظم قصائده العمودية وفق روي موحد في جميع أبيات القصيدة، أما في قصائده الحرة نجده ينوّع في حرف الرويّ، وهو بهذا اتبّع أشكال التجديد في الشعر المعاصر، ومن أمثلة هذا التنوّع في حرف الروي ما نجده في قصيدة " بيت القصيد" التي يقول فيها[2]:

وَلَمْ أَفْهَمِ الدَّبْكَةَ يَا نُورَ عَيْنِي

وَيَا وَجْهَ القَمَرْ

وَلَكِنْ سَأَبْقَى أُغَرِّدُ

أَقْفِزُ بَيْنَ الغُصُونِ

أُرتِّلُ كُلَّ الشُّجونِ

[1]- أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 17.

[2]- م.ن/ ص 66.

أُبَدِّلُ حِبْرَ دَوَاتِي رُضَابَا

أُلَوِّنُهُ بِسَوادِ العُيُونِ

أُمَكْيِجُهُ بِجَمالِ الوُرُودِ

أُطَرِّزُهُ بِثِيابِ السَّهَرِ.

تنوَّع حرف الرّوي في هذه القصيدة بين الراء والدال والنون والباء، وكلّها حروف مجهورة فهي أوضح في السَّمع وأقوى من الأصوات المهموسة فأضفت نغما موسيقيا قويا يشدّ المتلقي ويحدث في نفسه تأثيرا، وهو ما لمسناه في هذه القصيدة.

2-1- أنواع القوافي:

2-1-1- أنواع القافية بالنظر إلى الحركات: تنقسم القافية بالنظر إلى حركاتها إلى خمسة أضرب،« أحدها أن يكون ساكناه مجتمعين ويسمى المُترادف، أو يكون بينهما حرف واحد متحرّك ويسمى المتواتر أو حرفان متحرِّكان ويسمَّى المتدارك، أو ثلاثة أحرف متحرّكات ويسمى المتراكب، أو أربعة ويسمّى المتكاوس، ولا مزيد على الأربعة»[1]، ونظرا للأهمية الكبرى لنظام القافية في تشكيل الإيقاع الشعري فقد تفنّن الشعراء المعاصرين في تشكيلها فغدت أنماط عدة، بعد أن كانت نظاما واحدا في ظل القصيدة التقليدية، وسنحاول في إبراز أهم أنماطها عند الشاعر "أحمد بزيو":

أ- **القافية المترادفة:** تكون القافية مترادفة إذا «اجتمع في آخر البيت ساكنان»[2]، كما في قول الشاعر[3]:

[1]- السكّاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1973،ص 570.

[2]- القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص 71.

[3]- أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 97.

سَأُرْقِيكِ شِعْرًا بِهَذَا النَّشِيدْ وِأَهْمِسُ فِيكِ بِهِذَا القَصِيدْ

فالقافية هنا هي (صِيْدْ /00)، فالساكنان المتواليان هما الياء والدال ، وقد راوح الشاعر في هاته القصيدة بين حرفي الردف (الألف والياء)، مما أسهم في تعزيز المستوى الإيقاعي، بسب طول النفس الذي منحته حروف المدّ.

ب-القافية المتواترة: « المتواتر حرف متحرّك بين ساكنين»[1]، فنقول عن قافية متواترة إذا فُصل بين ساكنيها بحرف متحرّك، ومن أمثلتها قول الشاعر[2]:

يَا أَميرَ الشِعرِ غابَتْ عنْكَ لَيْلى زِدْتَ عِشْقًا وَاشْتِيَاقًا وَاشْتِعَالَا

فالقافية في هذا البيت هي (عَالَاْ /0/0) فاللام هي الحرف المتواتر الذي فصل بين الألفين الساكنين، وهي من القوافي التي وظفها الشاعر في قصائده تنوعا وغنائية، كون هاته القافية تسهم في إبراز معنى النص الشعري، ويعود ذلك لطول النَفَسْ الذي تبثّه حروف المدّ في نهاية كل بيت، فيسهم في تعزيز نداء الشاعر الذي صدَّرَ به كلّ أبيات هذه القصيدة.

ج- القافية المتداركة: تكون القافية متداركة إذا«اجتمع متحرِّكان بعدهما ساكن»[3]، مثل قول الشاعر[4]:

وَانْدَمْ عَلَى مَا فَاتَ تَسْعَدْ وَقْتَهَا وَاعْلَمْ فَفِي سَقَرٍ شُوَاظٌ لِلْبَدَنْ

فالقافية في هذا البيت هي (يْسُجُنْ 0//0)، فالمتحركان المتواليان هما (السين والجيم) بين الساكنين الياء والنون.

---

[1]- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 148.

[2]- أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص48.

[3]- القاضي أبو يعلى عبد الباقي عبد الله، كتاب القوافي، ص 70.

[4]- أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص7.

د- القافية المتراكبة: وهي القافية التي«يجتمع فيها ثلاثة حروف متحركة بعدها ساكن»[1]، أي أن يُفصل بين ساكنيها ثلاثة حروف متحركة، وقد كان حضور هذا النوع من القافية في شعر "أحمد بزيو" قليلا، ونمثل لها بقوله[2]:

يَا قَارِئَ الكَفِّ إِنَّ الكفَّ تَرْتَجِفُ ثَبِّتْهَا حَتَّى يَعُودَ الحُبُّ وَالفَرَحُ

فالقافية في هذا البيت هي (لْفَرَحُوْ 0///0)، فالحروف الثلاثة المتحركة المتوالية هي: الفاء والراء والحاء وقعت بين الساكنين وهما اللام والواو الناتجة عن إشباع حاء الروي.

أما النوع الرابع وهو القافية المتكاوسة فتتطلّب«أربع متحرِّكات متواليات بين ساكني القافية» وهذا النوع نادر في الشعر العربي ولم ينظم منها الشاعر"أحمد بزيو" واكتفى بالأنواع الأربعة السابقة.

2-1-2-أنواع القافية بالنظر إلى الروي: تنقسم القافية حسب الروي إلى ثلاثة أقسام أوردها السكّاكي في مفتاحه، وهي كالآتي:

أ- تتنوّع القافية بالنظر إلى حرف الروي إلى قافية **مقيَّدة** وقافية **مطلقة:**

-**القافية المقيّدة:** هي ما كان رويّها ساكنا، ومن أمثلتها عند الشاعر "أحمد بزيو" قوله[3]:

يَا زَهْـرَةً يَا بَسْـمَةً تُشْفَـــى يَاهَمْسَةً يَا نَغْمَـــةً مَنْهَـــــلْ

يَا وَرْدَةً مِنْ عِطْرِهَا تَبْـــــدُو أَهْلاً لِجُودٍ لَا، فَلَا تَبْـخَـــــلْ

[1]- القاضي أبو يعلى عبد الباقي عبد الله، المرجع السابق، ص 70.

[2]- أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 17.

[3]- أحمد بزيو، روضة الغناء، ص 91، 92.

هَلْ مِنْ لَيَالِي الأُنْسِ يَا لَيْلَى قَدْ ضِعْتُ لَا أَقْدِرْ هُنَا أَحْمِلْ

جاءت القافية في هذه القصيدة لامية، رويُّها اللام، مقيَّدة رويُّها ساكن، معبِّرة عن معاني الشوق والحنين بهدوء وسكون.

وفي قول الشاعر[1]:

قِفِي ذَكِّرِينِي بِمَا ضَاعَ مِنِّي قِفِي وَاصْمُدِي فِي وُجُوهِ الرِيَاحْ

قِفِي وامْرَحِي كَيْ تَزُولِ هُمُومِي وَكَيْ تُشْفى مِنْكِ ومِنِّي الجِرَاحْ

قافية حائية، رويّها الحاء، مقيّدة، ساكنة، تتلاءم مع الغزل.

–**القافية المطلقة:** وهي ما كان رويّها يحمل حركة إعرابية رفعا أو نصبا أو جرا، ومن أمثلتها عند الشاعر قصيدة "غِنى الوصال" التي يقول فيها[2]:

هَذا الذي تَعشَقُ الأُنْثَى قَصَائِدَهُ وَالشِّعْرُ يَعْشَقُهُ وَالوَصْفُ وَالحِكَمُ

تُحِسُّ نَفْسِي وَتَهْوى مَا تُدَوِّنُهُ مِنْ شِعْرِكِ الشَّهْدُ أَبْكِي ثُمَّ أَبْتَسِمُ

فالقافية في هذه القصيدة ميمية، رويّها الميم، وقد جاءت مُطْلَقَة، وحين التمعن في نغم القصيدة نجده امتدادا للنص القديم، وما نفس الشاعر هنا إلا من نفَس الشاعر الأموي القديم، وبالمقارنة نتأكد امتزاج التناص بينهما إيقاعا خارجيا وداخليا في هذا البيت[3]:

هَذَا الذِي تَعْرِفُ البَطْحَاءُ وَطْأَتَهُ وَالبَيْتُ يَعْرِفُهُ والحِلُّ وَالحَرَمُ

إنه بيت شعري للفرزدق من قصيدته المديحية في زين العابدين بن الحسين بن علي " أنشدها في وجه هشام بن عبد الملك حينما كان يحج ويطوف بالكعبة ولم يستطع أن

[1]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 97.

[2]– م.ن/ ص 105.

[3]– عمر الدسوقي وآخرون، الأدب العربي والنصوص، مكتبة الرشاد، الدار البيضاء، ج5، 1971، ص 42.

يستلم الحجر الأسود لكثرة الزحام، فنصب له كرسي وجلس عليه ينظر إلى الناس ...إذ أقبل زين العابدين ليطوف بالبيت حتى إذا انتهى إلى الحجر الأسود أفسح له الناس ومكنته من الاستلام، فقال هشام على سبيل التجاهل والتحقير:" من هذا؟" وكان الفرزدق حاضرا، فقال: أنا أعرفه, وقال قصيدته" التي منها هذا البيت.[1]

وهنا ندرك أن الشاعر" أحمد بزيو" وظف الموسيقى الخارجية لقصيدته على ما ورد في قصيدة الفرزدق إلا أن الغرض مختلف حيث كان الغزل سيد المناسبة، ولربما أنّ سعة اطلاع الشاعر، هي ماجعلت نصه امتدادا للنص القديم.

ومن أمثلة القافية المطلقة أيضا قول الشاعر[2]:

يَا وَصْلَ كُلِّ جَمِيلٍ طَاهِرٍ وَوَفِيّ لَيْتَ الزَّمَانَ لِوَصْلِ اليَوْمِ لَمْ يَلِدِ

وَلَّى زَمَانُ الهَوَى بِعِزِّهِ وَ سَعَى بَيْنَ القُلُوبِ التِي تَزْهو فَلَمْ يَجِدِ

قافية دالية، رويّها الدال، جاءت مطلقة، مناسبة لموضوع القصيدة الذي يدور حول غرض الوصف الخاص بالهاتف الخلوي، وما يدور بينه وبينها غزليا من غنج ودلال.

ب– تتنوّع القافية بالنظر إلى ما قبل الروي إلى «مردوفة أو مؤسسة أو مجرّدة»[3]:

فالمردوفة هي: «ماكان قبل رويّها ألف»[4] ومن أمثلتها في دواوين الشاعر، قوله[5]:

هَاذي الجِبَالُ الشامِخَاتُ بِحُسْنِهَا كَمْ ذَا يَجُودُ عَلَى الأَدِيمِ سَحَابُ

زُغْرُودَةُ العُصْفُورِ تُسْكِرُ وِحْدَتِي وَالطَيْرُ فِي كَبـِدِ السَّمَا أسْرَابُ

[1]– عمر الدسوقي وآخرون، الأدب العربي والنصوص، ص423.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص77.

[3]– السكّاكي، مفتاح العلوم، ص 571.

[4]– م.ن، ص 571.

[5]– أحمد بزيو، المرجع السابق، ص130.

والقافية المؤسسة: وتكون بها ألفٌ تقع قبل الحرف الصحيح الذي يسبق الرويّ مثل: شامخا، ومن أمثلتها قول الشاعر في قصيدة " عبد العزيز"[1]:

عَبْدُ العَزِيزِ الرَّائِعُ أَنْتَ الجَمَالُ البَــارِعُ

أَنْتَ الدَّلَالُ الهَائِلُ أَنْتَ الفَضَاءُ الشَّاسِعُ

أما القافية المجرّدة فهي: «ما لم يكن قبل رويّها ردف[2] ولا تأسيس»[3]، مثل قول الشاعر[4]:

غنَّتْ لِلَيْلَى اللَّيَالِي والدُّجَى سَكَنٌ لَيْتَ الغِنَا يَشْرَحُ الهَوَى لِمُبْتَعِدِ

ج– تتنوّع القافية بالنظر إلى ما بعد الروي إلى« موصولة من غير خروج، أو مع خروج»[5]، و القافية الموصولة من غير خروج هي«ما كان بعد رويها حرف واحد يسمى وصلا، مثل منزلا، منزلو، منزلهْ بالهاء الساكن ماقبلها، ...أما القافية الموصولة مع خروج فهي ما كان بعد رويها هاء متحركة مع حرف إشباعي مثل منزلهو، وذلك الحرف يسمى خروجا»[6]، ومثال القافية الموصولة من غير خروج قول الشاعر[7]:

يَا مَنْبَراً صَلَّيْتُ فِيكَ تَرَجِّيًا عَلَيَّ لِرَوْضٍ مَسْكَنٌ وَقَرَارُ

أما القافية الموصولة مع خروج، مثل قول الشاعر[8]:

البَدْرُ يُعْشَقُ فِي الظَلَامِ ضِيَاؤُهُ والحبُّ يَبْدَأُ بِالإِخَاءِ وِصَالُهُ

فحرف الواو في كلمة " وِصَالُهُو" تسمّى خروجًا.

---

[1]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص 40.

[2]– الردف هو: الفصل بين القافية وما قبلها بأحد الصوائت الثلاثة (الألف، الواو، الياء) .

[3]– السكّاكي، مفتاح العلوم ، ص 571.

[4]– أحمد بزيو، المرجع السابق، ص 78.

[5]– السكّاكي، المرجع السابق، ص 571.

[6]– م. ن/ ص 573.

[7]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص9.

[8]– م.ن/ ص114.

ثالثا: الإيقاع الداخلي:

حاول الشعراء المعاصرون إحداث ثورة على الشكل التقليدي للقصيدة العربية، وذلك بإحداث تغيير في الهندسة الموسيقية وتحديث الشكل الشعري، لتعميق المضمون دون تناقض مع التراث الشعري العربي وموسيقاه، فاتخذوا من حرية الشكل ساحة رحبة للإبداع،«فهي بذلك تعتمد إيقاعا جديدا يستمد أغلب مقوماته من نظام الحركة وطرائق تفاعل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النص ذاته، لكن هذا الإيقاع الجديد لا ينفي القديم أو يلغيه بشكل نهائي صارم، إنما ينطلق منه في سبيل تحقيق بنية إيقاعية جديدة تنسجم مع التطور الحاصل في شكل القصيدة الحديثة»[1]، وهذه البنية الإيقاعية الجديدة هي ما اصطُلح عليه بالإيقاع الداخلي، الذي يتجاوز الوزن والقافية إلى عناصر أخرى تُسهم في خلق موسيقى النص الشعرية، فهو لا يعتمد على آليات محددة وإنّما على ثقافة المتلقي وقدرته على التحليل والربط بين البناء والدلالة وأهم هاته العناصر الألفاظ حيث أثبتت الدراسات اللغوية إسهامها في خلق إيقاع داخلي فضلا عن إيقاعها الخارجي، ومن مظاهر الإيقاع الداخلي في القصيدة الحديثة التكرار الذي يشكّل خطوطا صوتية متجانسة، فهاته العناصر تخلق أجواء إيقاعية جديدة تنبثق من رحم القصيدة، والتجنيس الذي تتعالق فيه الكلمات وفق علاقة مجازية مرسلة، لا يقتصر الإيقاع الداخلي على هذين العنصرين إنما هو أوسع من ذلك بكثير، فقط اقتصرت دراستنا عليهما لأنهما أكثر العناصر شيوعا عند الشاعر فتناولناهما بالدراسة والتحليل لبيان دور هذه الموسيقى الداخلية في تأويل النص الشعري.

[1]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 61.

1- التكرار:

يعد التكرار مكونا بارزا في الشعر المعاصر لما له من دلالات جمالية ونفسية تُضفي قيمة للنص الشعري لأن نظام الشعر في حد ذاته قائم على التكرار فهو يؤدي إلى خلق موسيقى داخلية ساكنة خلف الكلمات المكررة .

والتكرار في اللغة: هو مصدر الفعل كرَرَ أو كرّ يقال: كرَّه وكرَّ بنفسه: "يتعدى ولا يتعدى"، والكرُّ :مصدره كر عليه، يكر كرا وتكرار، وكر عنه رجع، وكرر الشيء وكرره: أعاد مرة بعد أخرى، والكرّة المرة، والجمع الكرّات، ويقال: كررت عليه الحديث وكررته إذا رددته عليه، والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار[1]، وفي معجم العين "الكر": الحبل الغليظ ، وهو حبل يصعد بع أعلى النخلة ... والكر الرجوع عليه ومنه التكرار.[2]

أما **اصطلاحا** فقد ورد في معجم المصطلحات البلاغية مادة الإطناب بالتكرير وهو من الأساليب الشائعة في اللغة العربية وقد تعرّض له معظم النقاد والنحاة والبلاغيين وأولى الجاحظ للتكرار عناية كبيرة ونقل بعض الأقوال فيه ،... فالتكرار محمود إذا جاء في الموضع الذي يقتضيه وتدعو الحاجة إليه.[3]

ويعرفه ابن الأثير بقوله «هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه(أسرع أسرع) فإن المعنى مردود، واللفظ واحد ».[4]

ويحدد السجلماسي مفهوم التكرار بشكل فاق به سابقيه، بحيث وسّع فيه بقوله:»«والتكرار اسم لمحمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما فذلك جنس

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص 135.

[2]- الخليل ابن احمد الفراهيدي، العين، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، مادة (ك.ر.ر).

[3]- احمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ناشرون، ط2، 1993، ص139.

[4]- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (د ط)، (دت)، ص345.

عالٍ تحته نوعان: أحدهما التكرير اللفظي ولْنُسَمّهِ مشاكلة، والثاني: التكرير المعنوي ولنسمه مناسبة ،وذلك لأنه إما أن يعيد اللفظ، وإما أن يعيد المعنى، فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة». [1]

ومن المحدثين، نجد نازك الملائكة التي اعتنت بالتكرار وعرّفته بأنه " إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس ويحلل نفسية كاتبه" [2] .

ومن هنا تبدو الحاجة ملحّة إلى تبنّي هذه الآلية لمقاربة النصوص وفهمِها، وتفجير دلالاتها، وإبراز جمالياتها، كما أن هذه الآلية تعد مفتاحا للنصوص الشعرية المعاصرة والمعقّدة الدلالة يتم من خلالها قراءتها وتأويلها.

1-1- تجليات التكرار في شعر "أحمد بزيّو":

يظهر التكرار في الشعر المعاصر بأنماط مختلفة تحمل دلالات متعددة فتارة يكون المكرّر صوتا وتارة لفظة، ويكون تركيبا أو مقطعا تارة أخرى ويأتي الشاعر بالتكرار للتأكيد على بعض المعاني، والإلحاح عليها لإثبات رؤية معيّنة ،كما يؤدي إلى استقرار القارئ لاكتشاف تلك الدلالات العميقة والشعرية، لأن الصورة المكررة لا تحمل الدلالة السابقة، فالتكرار يمنحها دلالة جديدة إضافة إلى التشكيل الإيقاعي الذي يضفيه على النص .

لهذا يبدو التكرار ماثلا في نصوص الشعر المعاصر مكمّلا لوظيفته الجمالية التأثيرية؛ فبين الشعر والتكرار انسجام قائم على وجه الدهر، لهذا عُدّ التكرار عنصرا فعالا

[1]– السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص 476،477.

[2]– نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، ، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، ط3، 1967، ص242.

في تشكيل القصائد المعاصرة،« فتكرار الكلمة أو الصوت يُحدث نوعا من التأثير القوي في المتلقي فيجعل الحرف أو الكلمة يستقران في أعماقه»[1]، ويظهر بأشكاله وأنماطه المختلفة في دواوين الشاعر "أحمد بزيّو"، حيث امتد من تكرار الحرف إلى تكرار العبارة.

ومهما يكن فإن التكرار ليس جمالا يضاف إلى القصيدة فحسب، بحيث يُحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات.[2]

وانطلاقا من هذه الأهمية، عدَّ التكرار عنصرا فعالا في تشكيل القصائد الشعرية المعاصرة، مما يستدعي فحص بعض صور وأنماط هذا التكرار في دواوين الشاعر "أحمد بزيّو"، والوقوف عندها وتحليلها بدء من تكرار الصوت فتكرار الكلمة إلى تكرار العبارة وتكرار البداية كما سيأتي بيانه:

1-1-1-تكرار الصوت:

الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها[3]، ويذهب إبراهيم أنيس إلى أن هناك مناسبة بين الصوت والمعنى، أي إنّ كل صوت من الأصوات الهجائية يناسب حالة من الحالات لا يكاد يخالفها في شيء[4]، ذلك أن للصوت في اللغة العربية قيمة دلالية مستمدة من طبيعة الصوت نفسه، فالأحداث الشديدة تناسبها أصوات شديدة وعلى العكس منها، الأحداث السهلة حيث تناسبها أصوات غير شديدة[5]، وقد أسند بعضهم إلى أصوات الحروف بعض الإيحاءات اللمسية والبصرية والصوتية، وذهبوا إلى أنّ لغتنا

---

[1]- سيّد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ، مصر، ط1، 1998، ص 7.

[2]- يُنظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص257.

[3]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص5.

[4]- م.ن/ص144.

[5]- صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص152.

مأخوذة عن الطبيعة ماديها وإنسانيها، وأنّ معاني الألفاظ هي محصلة موحيات أصوات حروف [1]، وقد عارض هذا الرأي علماء آخرون لاعتقادهم أنَّ الأصوات لا تحمل معاني في ذاتها ذلك أن هذه المعاني لا يحددها عامل واحد بل يشترك فيه عدة عوامل أشهرها ما يعرف بسياق الحال [2]، ويمكن التعقيب على ذلك بالقول أن هذا الكلام الأخير يتفق مع الكثير من لغات العالم ،غير أن اللغة العربية تحمل سمات خصوصية، غير موجودة في باقي اللغات كظاهرة الإعراب... ، الأمر الذي يدعو إلى قبول الطرح الأول والقول بوجود صلة بين الأصوات ومعانيها.

وتكرار الحرف «هو عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة » [3]؛ لأن مثل هذا النوع من التكرار يضفي جرسا صوتيا على مستوى القصيدة، كما أنّه نوع دقيق يكثر استعماله، وحذفه يؤدي إلى فقد الصور لجمالها، وللتكرار فائدة إيجابية تذهب إلى أبعد من مجرد التحلية[4] إلى الإحساس بقيم الصوت الإيحائية، وما تُفرزه من طاقة لغوية هائلة. [5]

إنَّ تكرار الحروف يعد من الركائز الأساسية في شعر" بزيو أحمد" ومن أمثلته في قصيدة:**"أم الشهيد"**[6]:

لاَ تَصْرُخِي أُمَّ الشَّهِيدِ وَزَغْرِدِي فَمِنَ الحِجَارَةِ تُورِقُ الأَشْجَارُ

وَمِنَ الحِجَارَةِ يَخْتَفِي أَعْدَاؤُنَـا وبِهَا يَزولُ عنِ الوجوهِ غُبارُ

[1]– حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص35.

[2]– صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص144

[3]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2001، ص82.

[4]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص239، 240.

[5]– يُنظر: حسن الغرفي، المرجع السابق، ص35.

[6]– أحمد بزيّو، روضة الغناء، ص 34.

وبهذهِ الصَّمَّاءِ يُبْنَـــى عِزُّنـــا وَبِهَا يحلُّ على اليهودِ دمارُ

ويَرَى جَنِينُكِ رُوحَهُ فِي كَفِّـــهِ تَنْمو عَلَى زَفَرَاتِهِ الأَفْجَـارُ

اللّهُ أَكْبَرُ صَرْخَةٌ تَغْشَى السَّمَا اللّهُ أَكْبَـــرُ وَاحِدٌ نَصَـــارُ

لقد شكّل حرف الراء في هذا المقطع حضورا بارزا حيث تكرر خمس عشرة مرة(15)، والراء من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة، وهو صوت لثوي تكراري مجهور منفتح،[1]وقد زاد تكرار هذا الحرف من قوة التركيب الصوتي، والملاحظ في هذه الأبيات وقوع الألف حرف المدِّ قبل حرف الرّوي (الراء) مما أحال إلى الامتداد وطول النفَس.

إن المتأمّل لهذه القصيدة يدرك أن الشاعر شأنه شأن كلِّ مشاهد مباشر أو في وسائل الإعلام المرئية قد تأثّر بالأمهات الفلسطينيات اللواتي يذرفن الدموع ويصرخن ويُكبِّرنَ ويزغردن، لذا كان دافع نظْم القصيدة وطنيا جزائريا فلسطينيا عروبيا، ومما لا شك فيه أن أطفال الحجارة بفلسطين الحبيبة سيكونون السبب المباشر لتحرير فلسطين ، فبسواعدهم سينهار الصهاينة ويَحِلُّ عليهم الدمار، ويزول العياء والأسى من وجوه أبناء الأرض، ويُبنَى عزُّ فلسطين، وتورق الأشجار ويحل الإعمار والهناء، ويرجع كلُّ الفضل إلى تشبُّث الأبناء بأرضهم وبالصمّاء التي فيها.

وفي البيتين الأخيرين يتعجب الشاعر مفتخرا بقيمة "أم الشهيد" التي أنجبتْ رجالا كالأعاصير أقوياء أشداء، بهم يُمحَق اليهود وتحلُّ الحرية. كما تعمَّق الشاعر في الصورة الشعرية بالبيت الأخير حيث يعظِّم الطفلَ وهو جنين في بطن أمه فيرى روح هذا الجنين في كفه لأنه سيحمل الحجر كسابقيه لأنه من أطفال الحجارة، فإما النصر أو الاستشهاد؛ ومن خلال جهاد هذا الصغير سيحل فجر الحرية.

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص58.

وفي قصيدة " المبدأ " تبدو جمالية تكرار حرف الدال، يقول الشاعر[1]:

أَنَا إنْ نَظَرْتُ لِعَهْدٍ مَضَـــى سَعـِدْتُ اللَّيَالِي أَظِيفِي غَدَا

أَرِي الكُلَّ أنَّ السِّياسِي الذِي إذَا لـمْ يَكُـنْ وَطَنِـياً فَدَى

يُجَنَّبُ دَوْرَ الَرئِيـسِ الـذِي مِنَ العَيْبِ أنْ يدَّعي سيِّدا

وَعِلـْمٌ إذا لَمْ يَكُـنْ يَقْـظَةً وديـنٌ إذَا لَمْ يَكُـنْ مَوْرِدَا

وَبُـنْدٌ عَلَا فِي سَمَا مَوْطِني وَرُوحٌ مِنَ القَـادَةِ الشُهـدا

فَكبِّر عَلَيْهِ الضُحَى وَالمَسَا فَـلَا فَادَنَـا إنْ غَـدَا قَائـِدَا

تكرر حرف الدال في هذا المقطع خمس عشرة مرة (15) والدال صوت لثوي أسناني انفجاري مجهور، وقد عدّه حسن عباس صوتًا أصمّ أعمى مغلقًا على نفسه كالهرم، لا يوحي إلا بالأحاسيس اللمسية وبخاصة ما يدل على الصلابة والقساوة وكأنه من حجر الصوان، ليكون بذلك أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة.[2]

إضافة إلى هيمنة باقي الأصوات المجهورة كاللام والميم والعين والنون وهي: " الأصوات التي تهتز معها الأوتار الصوتية"[3]، فالشاعر يتكلم في قصيدته – على ما يبدو– عن جبهة التحرير الوطني وإلى المخلصين وإلى أصحاب المبدأ والموقف الوطني؛ لأن الوطنية نزعة فطرية في الإنسان، ولذا يقول: إذا نظرتُ إلى زمن البطولة، زمن الثورة التحريرية المباركة وجدتُه سبب السعادة... لذا يدعو الجبهةَ إلى إضافة الغد لبقائها وإبقائها، ويطلب منها أن ترشدَ رجلَ السياسة وخاصة القائد الأول أن يمتاز بالوطنية والإخلاص وإلاَّ لا يكون رئيسا للوطن، كما يرى أنّ ارتباط الدين والعلم ببعضهما

[1]– أحمد بزيّو، روضة الغناء، ص 32.

2– ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص67.

3– مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص 29.

هما سبب التقدم والتطور واليقظة وأنْ يكونا مُقدسيْن من السيد القائد خصوصا، كما يحترم الراية الوطنية حيث تبقى مرفرفة في الأجواء، وأن يتذكر شهداءنا ويمجدهم، وإلا فكبِّر على هذا المسؤول فلا فائدة من قيادته، ومن هنا ندرك أن الشاعر يريد من أبناء الوطن وخصوصا من مخلصي جبهة التحرير الوطني أن يختاروا النزهاء وأصحاب المقامات لقيادة بلد الشهداء، فجاء هاته الأصوات معبِّرة عن الحالة الشعورية للشاعر، فجعلها أداة قادرة على تصوير مشاعره وأحاسيسه مولِّدا منها إيقاعات موسيقية متنوعة ومؤثرة على المتلقي.

كما وظّف الشاعر نمطا آخر من تكرار الحرف، يتمثل في ملاءمة حرف الروي مع حرف آخر مكرر داخل البيت وداخل القصيدة ككل، ومثال هذا التكرار نجده في قصيدة "حسناء الميلاد" التي يقول فيها[1]:

إِنَّ الدُّروب عَلَى يَدَيْكِ حَدَائِقٌ وَعَلَى دُرُوبِ الآخَرِينَ خَـــــرَابُ

إِنِّي أُحِسُّ بِمَا تَبَقَّى صَائِبًـــا جُلُّ الخُطَى فِي السَابِقِينَ صِعَابُ

يَبْقَى التَفَاؤُلُ فِي الحَيَاةِ بَشَائِرًا لَا تَبْتَئِسْ كُلُّ الحَيَاةِ غِيَـــــــابُ

أحدث تكرار حرف الباء المجهور قيمة إيقاعية مضافة، من خلال تعاقبه في صدر البيت الشعري انسجاما مع تكراره في عجزه وملاءمته لحرف الروي، وسمة الجهر هذه من شأنها جذب انتباه القارئ وإيقاظه بصخبها على نحوٍ تستسيغه الأذن لأنه يضفي على إيقاع البيت أو القصيدة تميّزا وإثارة ناتجة عن تردّدات صوتية بعينها.

كما أن تكرار الحرف يتجلى أحيانا في تكرار حروف الجر وأدوات الربط والنداء والنهي والنفي، ومن أمثلة هذا التكرار ما نجده في قول الشاعر[2]:

[1]- أحمد بزيّو، نبضات الهوى، ص 129.

[2]- أحمد بزيّو، روضة الغناء، ص 84.

إِلَى التِي وُضعَت فِي القَفَصِ مُقَلَّمَةَ الجَنَاحِ

إِلَى عُصْفُورَتِي

إِلَى عَاشِقَةِ " المَارِيجَا "

إِلَى صَاحِبَةَ البُرْعُمِ الذِي يَمْتَصُّنِي كَمَا يَمْتَصُّ

قِطَع الحَلْوَى

أَنْعَشَتْنِي قُبْلَةُ الحَلْوَى

فالشاعر في هذا المقطع كرر حرف الجر "إلى" أربع مرّات، وهو على مايبدو يُهدي القصيدة إلى امرأة أو محبوبته التي فارقته رغما عنها حيث ساقها الحظ التعس إلى قدرٍ آخر مُقلمة الجناح حيث لا تقدر على المغادرة، ويشير إلى أنها عصفورته –ربما من باب الشفقة أو الحسرة– حيث ناداها بهذا النداء.

ومن أمثلتة كذلك تكرار أداة النهي "لا" في قوله[1]:

لَا تَخْجَلِي لَيْلَى عَلَى كُلِّ الــغِوَى لَا تَحْزَنِي فَالسُّؤْلُ دَوْمًا في اللُّسنْ

لَا تَفْزَعِي إِنْ تُهْتُ يَوْمًا فِي الجَوَى لَا تَضْجَرِي فَانَا بِطَبْعِــي لَا أَخُـنْ

لَا تَقْلَقِي لَيْــلَايَ لَا، لَا تَقْنَــطِي فَالنَّفْسُ رَاغِبَــةٌ تُحِبُّكِ كَالوَطَــنْ

1-1-2- تكرار الكلمة:

«يعتبر تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة، وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيرا، وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموْه التكرار

[1]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص 5، 6.

اللفظي»[1]. والقاعدة الأولية في هذا التكرار ،أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام»[2]، وهو نمط شائع في الشعر المعاصر، ولا يكون اعتباطيا وإلا كان حشوا، ويتوقف على قدرة الشاعر على استخدامه، فالشاعر المَوْهوب هو الذي يوظف هذا التكرار« بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة»[3]، والتي تمنح النص قوة وصلابة وتكثِّف دلالته الإيحائية حيث يصبح العنصر التكراري نقطة ارتكاز إضافة إلى «الزاوية الموسيقية حيث يحدث التكرار للكلمات أو الأبيات أثرا موسيقيا، إذ يكون الإلحاح على بعض الكلمات داخل تركيب يشير إلى ما يقدمه التكرار من معنى لا يتحقق إلا به»[4] فهذا التكرار هو تُقانة معاصرة يُضفي قيمة على العمل الإبداعي، ذلك أنَّ اللفظة المكررة لا تحمل الدلالة السابقة ،فهي بمجرد خضوعها الظاهرة تكتسب دلالة جديدة تنحو باللغة نحو الكثافة والانسجام،«وبهذا يعتبر التكرار اللفظي نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص».[5]

فالشاعر "أحمد بزيّو" يجعل من تكرار الكلمة بُؤرة مركزية؛ ذلك أن لكل كلمة في النص وظيفتها ودلالتها ،فإذا تكررت سلطت عليها الأضواء وأخذت رتبة متقدّمة في الدراسة، وفي دواوين الشاعر وقفنا على العديد من الكلمات ترددت عدة مرات داخل القصيدة الواحدة وداخل الديوان ككل، حيث أسهمت هذه التكرارات في تكثيف وتأكيد أفكار الشاعر ومشاعره كما يتجلّى في قصيدة " عصفورتي " [6]:

---

[1]- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الاردن، ط1، 2004، ص60.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص231.

[3]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص81.

[4]- م.ن/ ص82.

[5]- م.ن/ ص84.

[6]- أحمد بزيّو، روضة الغناء ، ص 62، 63.

عُصْفُورَتِي

تَقْتَاتُ مِنْ نَغَمِ الشَّمَالِ

وَتَطِيرُ شَوْقًا مِنْ هُنَاكَ إِلَى هُنَا

وَتَفِرُّ مِنْ زَحْفِ الرِمَالِ

عُصْفُورَتِي

والحُسْنُ فِيهَا آيةٌ

والصَوْتُ لَحْنُهُ الأَسَى

يَسْرِي عَلَى أَرْيَاشِها حَفُّ الدَّلَالِ

عصفورتي

لقد كرر الشاعر كلمة " عصفورتي " مع بداية كل مقطع في جسد القصيدة بأكملها، ويعد هذا التكرار في الوقت ذاته تكرارا هندسيا قائما على الشكل الخارجي للقصيدة حيث يعتمد على الانتظام في ورود كلمة أو عبارة مكررة، وهو خاضع لهندسة دقيقة؛ لأن الشاعر حين يُكررُ تكرارا متقاربا هو دليل على التأكيد ومكانة المنادى القريبة من نفسية الشاعر المليئة بالوجْد والوِجدانية، فمن سمات العصفور عدم المكوث والطيران بل والطيران القصير حينا، فعصفورة الشاعر أو حبيبته هي التي تقتات من نغم الشمال، أي إنها موظفة أو عاملة، واختار الشاعر جهة الشمال حيث الوظيفة أو مكانها ونوعها. وتأتي من الشمال إلى هنا لتتم عملها وهي تخشى الرمال وزحفها أي إنها لا تحب الجنوب وحرارته، لكنه العمل.

إنها الغنائية في الشعر حيث الغموض الذي يكون سببا في تعدد المعاني، ولكن التكرار يُؤدي دورا بارزا في تقريب المعنى،«فالتكرار في الشعر يتّسم بالرفاهية والهمس اللذين يؤدي بهما الشاعر معاني أكثر اتصالا بخلجات النفس والحواس»[1].

كما نجد هذا النوع من التكرار في قصيدة "بغداد_02_" ، والتي يقول فيها[2]:

نَبْكِيكِ يا بَغْدَادُ

أَمْ تَبْكِي عَلَيْنا

.....

بَغْدَادُ حُبْلَى مِنْ سِنِينٍ بَيْنَنَا

بَغْدَادُ عَارٌ فِي جَبينِ مُلُوكِنَا

بَغْدَادُ أَخْمَدَ نَارَهَا زُعَمَاؤُنَا

بَغْدَادُ جُرْحٌ فِي سَوَاعِدِ جَيْشِنَا

بَغْدادُ يَا مَهْدَ الحَضَارَةِ

كرّر الشاعر كلمة "بغداد" مرّات متتالية تارة ومتباعدة تارة أخرى، جاعلا منها قوة فاعلة لتحريك حس المتلقي، فالغاية من هذا التكرار هي إيقاظ حس الضمير العربي وإبراز جوهر قضية بغداد وما آلت إليه وأثر ذلك على نفسه، فتولّد من هذا التكرار نغما حزينا خزن الشاعر وألمه، فكان الشاعر حريصا على جعل ألفاظه قوة ضاغطة على المتلقي.

وفي تكرار الأفعال يُلح الشاعر على تكرار الفعل (الماضي، المضارع، الأمر) لما له من وظيفة دلالية تعمل على جمع العناصر ضمن وحدات دلالية مما يجعل النص

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 271.

[2]– أحمد بزيّو، فردوس القلوب، ص 44، 45.

أكثر عطاءً ومن نماذجه تكرار فعل الأمر في قصيدة " قُبلة الحلوى " حيث وردت هذه الصيغة أربع عشرة مرة منها[1]:

اغْرِسِي فِي صَدْرِهِ عِطْرَ الذُّكُور.

قلِّمِي مِنْ عَيْنِهِ كُلَّ الغَوَانِي

كُلَّ أَشْكَالِ الخُصُور

وارْقُصِي رَقْصَ الحَوَارِي

ينْتَشِي أَهْلُ القُبُور

عَلِّمِيهِ العَزْفَ فِي العُلْيَا ذَهَاباً وَإِيَابَا

واغْمِضِي عَيْنَيْهِ

كَيْ يَمْتَصَّ مِنْهُ الرِّيقَ

وَالشَّهْدَ المُذَابَا

إنَّ لتكرار فعل الأمر في هذا المقطع وظيفة جمالية وإيقاعية، فهذا التكرار من شأنه تمتين قوة الدلالة وتعميق درجتها الإيحائية، كما أنَّ تكراره في بداية كل سطر يكشف عن إيقاع داخلي من خلال النغم الموسيقي المتواتر، ولو تأملنا في هاته الأفعال (اغرسي، قلِّمي، ارقصي، أغمضي،.....) نجد أنها تختزن دلالات عميقة؛ لأن الشاعر لم يكتف بتكرار الحرف أو الاسم بل تعدّى تكراره إلى الصيغة وهي صيغة فعل الأمر؛ إنه يطلب من محبوبته المساعدة بل يلح في ذلك، وما هذا التكرار الآمر إلا أكبر دليل على صدق الشاعر الفني، ففي السطر الأول يطلب منها أن تكون سببا في تكوينه رجلا طاهرا، وفي السطر الثاني يريد منها أن تُجنِّبَه النظر إلى غيرها من الغانيات وإلى كل العارضات في

[1]– أحمد بزيّو، روضة الغناء، ص 86، 87.

السطر الثالث، كما طلب منها أن تكون حورية من حواري الجنان بعفتها ووفائها حتى أن الموتى يشهدون عليها وعلى طهارتها، وهكذا يمضي الشاعر في طلباته فمن علميه إلى اغمضي عينيه .... إنه الغزل الذي يبدو عفيفا بل أكثر إنه الغزل الشبيه بالصوفي باطنيا حيث يبدو طلب الطهارة والعفة بين السطور جليا، فأدى هذا التكرار إلى تصاعد النغم وتقوية المعنى.

1-1-3- تكرار العبارة:

لا يقتصر التكرار في الشعر المعاصر على تكرار الحرف والكلمة، بل يتجاوز ذلك في كثير من الأحيان إلى تكرار العبارة ،حيث غدَا«مظهرًا أساسيا في هيكل القصيدة ،ومرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر وإضافة مُعينَة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور[1]، وهذا النوع من التكرار هو«أشد تأثيرا من النمط السابق إذ ترد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وحينما يتخلل نسيج القصيدة ،يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية»[2] فتكرار العبارة يأخذ أشكالا مختلفة ،فقد يكون متتابعا ،كما قد يكون متفرقا، فقد يفتتح الشاعر قصيدته بمقطع ويختتمها به، حيث تبدو منغلقة البناء، وقد تتكرر العبارة في شكل حلقات ممتدة تديم النمو والحركة عبر مقاطع القصيدة فتتحرك عناصر الحدث بمَوْجات حلزونية تؤدي دورا كبيرا في البناء النموي والدلالي[3]، وفي ديوان" روضة الغناء "عمد الشاعر إلى تكرار العبارة بأشكال مختلفة فنجد مثلا في قصيدة " على شاطئ البحر"[4]:

تَرْسُو عَلَى شَفَتَيَّ الأَغَانِي

---

[1]- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص40.

[2]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص85

[3]- يُنظر: م.ن/ص 86، 87.

[4]- أحمد بزيّو، روضة الغناء، ص 66، 69.

وَفِي مُقْلَتَيَّ الخُصُور.

أغرِّقُ فِي مَوْجِهِ الأَزْرَقِ الوَجْدَ

كَيْ يَعْتلي الرَّأْسَ تاجُ الهَنَاءِ

وتَاجُ السُّرُورِ.

عَلَى شَاطِئِ البَحْرِ

يَرْقُصُ سِرْبُ الظِّبَا فِي الرِّمَالِ

فَأَطْوِي المَسَافَاتِ

تَخْجَلُ مِنْ زَفَرَاتِي الدُّهُور

.....

حَبِيبِي

عَلَى شَاطِئِ البَحْرِ

حَيْثُ الهُدُوءُ

نُنَاجِي

يلفت انتباه القارئ في هذا الخطاب الشعري تكرار عبارة " على شاطئ البحر" سبع مرات بدءً بالعنوان، فعلى الرغم مما يحمله هذا المكان من وقع انفعالي على وجدان المتلقي، فقد عمد الشاعر إلى هذا التكرار وأحسن توظيفه، فجعله بؤرة دلالية مركزية تنطلق من عنوان القصيدة وتمتد لتشمل باقي المقاطع، فقد حمل هذا التكرار في ثناياه أبعاداً إيحائية تدل على انفعال الشاعر مع عناصر الطبيعة (الرمال، الصخور، السماء،القمر، الحجر، الأغصان، الماء.....) وتأثره بها، ففي الصيف في موسم الاصطياف توجه الشاعر إلى البحر حيث الهدوء ليتأمل ويناجي، وما تكرار عبارة " على شاطئ البحر" على مستوى العنوان وفي النص أيضا إلاَّ دليل على ذلك التنفس والنَّفَس القادم من الجنوب إلى الشمال ليزيل التعب ويجلب السرور، فالشاعر يغني ويدفن الوجد

ويتمتع بما يرى فلم يقطع المسافات هكذا وإنما لطلب الهدوء والراحة، فشكّل تكرار عبارة " على شاطئ البحر " بمستواها الإيقاعي والدلالي محورا أساسا في القصيدة محدثة وقعا موسيقيا وربطا داخليا بين أجزاء النص.

1-1-4-التكرار الهندسي:

للتكرار الهندسي عدة صور منها تكرار البداية وهو تكرار العبارة في بداية كل مقطع ويسمى التكرار الاستهلالي، ويستهدف في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي[1] .

«وهو بخلاف النمط السابق إذ تتكرر فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع»[2] وهذا النمط التكراري كان حاضراً في قصائد " أحمد بزيّو " وقد شكّل رابطا بين الأبيات أسهم بشكل كبير في تحقيق التماسك النصي بين وحدات الخطاب، ويتجلى هذا النمط في قصيدة " دعيني "[3]:

دَعِينِي أُرَدِّدُ فِي شَفَتَيْكِ مَقَاطِعَ عَزْفٍ

لِكَيْ تَسْتَرِيحَ السَّمَاء

دَعِينِي أُلَخِّصُ مِنْ مُقْلَتَيْكِ جَمِيعَ العُصُورِ

وكلَّ الخُصُورِ

دَعِينِي أُوَشِّمُ فِي حَوْضِكْ الآنَ قلباً وورْداً

---

[1]- يُنظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية لإيقاعية، ص 190.

[2]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 90.

[3]- أحمد بزيّو، روضة الغناء ، ص 120، 121.

وَأَنْقُشُ فِي صَدْرِكِ الاسْمَ

كَيْ تَعْلَمِي أَنَّنِي مَاكِثٌ

ثَابِتٌ كَالضِّياء.

دَعِينِي أُرَاقِصُكِ الآنَ هَمْساً ولطفاً

أقيِّدُ نفْسِي بِتَسْرِيحَةِ الشَّعرِ.

لقد كرّر الشاعر جملة " دعيني " تسع مرات تكراراً عموديا مما جعلها مرتكزا شكّل رابطا بين الأسطر الشعرية بشكل يحقق تماسكا إيقاعيا ودلاليا شدّ عضد النص، فجاء هذا التكرار مشبعا بالدلالات المعبرة عن عاطفة الشاعر المتَّقدة؛ إنه الطلب والإلحاح حتى الملل، فيحس القارئ إصرار الشاعر على هذا التكرار الداعي إلى الترجي كي يستريح من المعاناة حسب الأزمنة والأمكنة، ويستريح مما يراه خياليا وعبثيا في هذه الحياة، إضافة إلى مايثيره تكرار الأفعال وتعاقبها من إيقاعات موسيقية متقاربة عبر كامل أجزاء النص، لذا لم يكن التكرار واردا هكذا، وإنما الدافع الذي يتجلى في هذا النص هو التعب والإرهاق الذي ينوي تجنبهما حتى بالإفراط، فالمهم النتيجة المتعلقة بالاطمئنان ورغبات النفس.

وقد يعتمد الشاعر التكرار الجزئي للعبارة، حيث يعبّر عن عدة عناصر والتي ربما لم يكن ليستوعبها التكرار الكلي، ويكون ذلك بتكرار جزء جملة البداية في عدة أبيات، ومن أمثلته قول الشاعر في قصيدة "أمير الشِّعر" [1]:

يَا أَمِيرَ الشِّعْرِ غَابَتْ عَنْكَ لَيْلِى زِدْتَ عِشْقًا وَاشْتِيَاقًا واشْتِعَـــالا

يَا أَمِيرَ الشِّعْرِ هَلْ تَذْكُرْ زَمَانًا؟ سَادَ فِيهِ الحُبُّ صِدْقًا وَاكْتِمَـالَا

[1]– أحمد بزيّو، نبضات الهوى، ص 48.

يَا أَمِيرَ الشِّعْرِ أَطْفِئْ نَارَ قَلْبِي قَدْ قضَى الهَمُّ عَلَى الصَدْرِ وَنَالَا

يَا أَمِيرَ الشِّعْرِ كَانَتْ فِيكَ لَيْلَى آيَةً فِي الشِّعْرِ نَتْلـــوُهَا وَفَـــالَا

فالجملة المكرّرة " يا أمير الشّعر" وهي كذلك عنوان القصيدة ، تكرّرت في بداية أربعة أبيات، محدثة تماسكا نصيا يصوّر حالة الأسى والحزن التي يعيشها الشاعر، وحتى لا تقع القصيدة في الرتابة والانغلاق النغمي جرّاء تكرار جملة النداء "يا أمير الشّعر"، عمد الشاعر في الأبيات الموالية إلى تغيير بعض أجزاء الجملة المكررة وإحداث تغيير أسلوبي في الشكل المكرّر، وهو ما نلحظه في قوله[1]:

يَا أميراً قَدْ عَهِدْنَاكَ مَلَاكًـــا هاتِفًا فِي الصّمْتِ بِشْرًا وابْتِهَالَا

يا أَمِيرًا هَلْ تُجَافِينَا قِصاصًا أَمْ تُنَاجِي تَطْلـُبُ اللَّهَ تَعَالَـــى

فقد غيَّر الشاعر جزءًا من العبارة المكررة "أمير الشعر" في الأبيات الأولى وكذا في عنوان القصيدة، واكتفى بجملة "يا أميرًا"، لكسر الرتابة وشدّ انتباه وبصر القارئ وكسر أفق توقّعاته، كما أنّ هذا التنويع من شأنه تقوية الإيقاع الداخلي، ودعم الدلالة التي يعبّر عنها النّص.

ويتّخذ التكرار الهندسي شكلا دائريا في (الاستهلال والختام) وذلك بإعادة البداية في النهاية، محققا تلاحم القصيدة، وذلك للحفاظ على الإيقاع وتوازنه، ونمطه النغمي المنسجم، ويبرز هذا التكرار في قصائد عدّة من دواوين الشاعر، منها قصيدة" ولستَ الرجل" التي يقول فيها[2]:

" وَلَسْتَ الرَّجُل،

[1]– أحمد بزيّو، نبضات الهوى، ص 49.

[2]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص47، 48.

وَلَسْتَ الذِي يَشْتَهِيكَ فُؤَادِي

وَيَرْضَى عَلَيْكَ احْتِضَانِي

وَأُدْفِئُ فَاكَ بِشَهْدِ القُبَلْ

لِأَنَّكَ لَسْتَ الرَّجُل،

وَأَسْعَى لِمَحْوِ رُمُوزِ الهَوَى

وَسَحْقِ الحُرُوفِ التِي بَيْنَنَا

وَشَنْقِ اللُّغَاتِ

وَكُلِّ الآهَاتِ

وَقَتْلِ المَسَاعِي

وَتَدْمِيرِ كُلِّ السُّبُل

لِأَنَّكَ "لَسْتَ الرَّجُل"

هي قصيدة من ثلاث قصائد:" ولستَ الرجل– ولستِ الأمل– ولسنا معا"، فمرة نظمها على لسانها وثانية على لسانه وثالثة على لسانيهما، وتجنبا للتكرار، فقد مثّلنا بالقصيدة الأولى، حيث كرر الشاعر عبارة" ولستَ الرجل" فإضافة إلى كونها عنوان القصيدة فقد اختتم بها كل مقطع، وشكّل بها حركة دائرية مما أسهم في ربط أواصر القصيدة، فهو يتكلم على لسانها وكيفية انتقائها لأسلوب المراوغة لتجديد الحياة وجلب السكينة والطمأنينة، فهي ترى في هذين المقطعين– من باب الخداع المزيف– أنه ليس بالرجل الذي تعيش معه فتنوي محو كل الذكريات من قول وفعل، فتشنق كل لغة وكل

تنفس، ولكن القارئ يرى ذلك التكرار في نهاية كل مقطع حافزا لمواصلة النص إلى نهايته، لتحصل المفارقة والدهشة في الأخير حين نصل إلى قراءة[1]:

" فَنُعْمَاكِ أنتِ

وَنِعْمَ الرَّجُلْ"

فهذا التكرار يشكّل انتشارا للعبارة في النص وتناسلا، ويحيل القصيدة هندسيا إلى حلقة دائرية تؤدي إلى تكوين فنية نصية متماسكة لفظا ومعنى[2]، ويؤدي إلى كسر الرتابة وتحقيق تناسق النص وتناغم إيقاعه، إضافة إلى أنَّ هذا التكرار يثري بنية النص على المستويين اللفظي والدلالي.

2-التجنيس:

يرى بعض الباحثين ومن بينهم صلاح يوسف عبد القادر« أنَّ الإيقاع الداخلي ناجم عن التركيب البديعي الذي يشكّل النسيج الداخلي للبيت الشعري، وتتباين قوة الإحساس بهذا الإيقاع من تركيب إلى آخر، ومن هنا نطمئن إلى القول إنّ المحسنات البديعية وخاصة اللفظية منها تعطي أداء إيقاعيا بالقدر نفسه الذي تعطي أداء بلاغيا، وقد تنبّه الشعراء العرب القدماء والمحدثون إلى هذه الخاصية الصوتية لبعض المحسّنات البديعية وما فيها من جرس موسيقي»[3]، والتجنيس من أنواع البديع يضفي درجة عالية من التماثل الصوتي والتباين الدلالي مولّدا في ذلك إيقاعا داخليا، وعرفه ابن المعتز في كتابه "البديع" بقوله« التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر أو كلام، ومجانستها لها

1- أحمد بزيو، روضة الغناء، ص 51.

2- يُنظر: محمد عبد الله القاسمي، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص1.

3- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دار الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط 1، 1996، ص 160.

أن تشبهها في تأليف الحروف»[1]، وقد عقد له ابن الرشيق بابا في كتابه "العمدة"، حيث يقول فيه «التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة، وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى»[2]، وقد شاع استعمال الجناس اللفظي القائم على الاختلاف الدلالي عند الشعراء منذ القديم إذ كثيرا ما يلجأ له الشاعر بغية تزيين نصّه الشعري لما له من قيمة فنية وجمالية تأنس له أذن المتلقي وتنجذب لأثره الموسيقي.

وقد تعدّدت صوره وأقسامه عند البلاغيين، حتى وصلوا بأقسامه إلى اثني عشر قسما، وبعضهم يجعله قسمين هما: الجناس التام والجناس الناقص، وهو التقسيم الشائع في الدرس البلاغي.

2-1- تجليات التجنيس في شعر "أحمد بزيو":

سنحاول رصد هذه الظاهرة الصوتية في شعر "أحمد بزيو" وتتبع أنماطها وبيان دورها في بناء الإيقاع الشعري، فقد اتّخذه الشاعر مجالا رحبا للتعبير عن انفعالاته ومكنونات نفسه، موجّها كل طاقاته الإبداعية واللغوية لتحقيق التماثل الصوتي، والتوافق الإيقاعي، وسنرصد في هذا الجدول عيّنة من توظيف التجنيس في شعر "أحمد بزيو":

البيت الشعري	التجنيس	نوعه	الديوان	الصفحة
اصفع جبينك عندما **تتوجّع** وأغمض عيونك عندما **تتفجّع**	**تتوجّع** ، **تتفجّع**	جناس ناقص	روضة الغناء	133
دعيني أُلَخِّص مِنْ مُقْلَتَيْكِ جَمِيعَ **العُصُورِ**، وكُلَّ **الخُصُورِ**	**العُصُورِ**،**الخُصُورِ**	جناس ناقص	روضة الغناء	120

[1]-عبد الله بن المعتز، البديع، تح: أغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 5.

[2]- ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،

يَنامُ وَيَسْتَيْقِظُ **الشِّعْرُ** فِي فَيْ **شَعْرِكِ** يَأْتِي بِبَيْتِ القَصِيدِ	**الشِّعْرِ، شَعْرِكِ**	جناس ناقص	روضة الغناء	124
وَدَبِيبُ شِفَاهِكِ فِي أُذُنِي يَسْتَقِي مِنْهُ **هَمْسِي ولَمْسِي**	**هَمْسِي، لَمْسِي**	جناس ناقص	روضة الغناء	130
يَضِيقُ عَلَيْكِ **الفَلَكْ** فَتَأْتِينَهُ بِابْتِسَامِ **المَلَكْ**	**الفَلَكْ، المَلَكْ**	جناس ناقص	نبضات الهوى	97
حبيبي: إذا **شِئْتَ جِئْتَ** وَجادَ الهَوَى	**شِئْتَ، جِئْتَ**	جناس ناقص	نبضات الهوى	110
يَابَحْرُ جِئْتُكَ عَاشِقًا وَ**عَلِيلَا** خُذْ بِي وَكُنْ لِي رَائِعًا وَ**خَلِيلَا**	**عَلِيلَا، خَلِيلَا**	جناس ناقص	نبضات الهوى	118
لَمْ أَدْرِ مَا **طَعْمُ** الحَياةِ وَذَوْقُهَا وَهَلْ يَعْرِفُ **الطَعْمَ** اللَّذِيذَ مُصَابُ	**طَعْمُ، الطَعْمَ**	جناس تام	نبضات الهوى	125
إنَّ الحَيَاةَ **بِقَبْرِهَا** وَ**بِقَصْرِهَا** كُلُ الحَيَاةِ مَشَقَّةٌ وَعِقَابُ	**بِقَبْرِهَا، بِقَصْرِهَا**	جناس ناقص	نبضات الهوى	70
كَمْ ذا اعْتَنَقْتِ مَنَاجِدِي وَ**مَقَاصِدِي**، وَ**قَصَائِدِي**	**مَقَاصِدِي، قَصَائِدِي**	جناس ناقص	فردوس القلوب	102
أَنَا مَنْ رَسَمْتُ السَّبِيلَ لِلَيْلَى مَلَأْتُ **صُدُورَ** العَذَارى **عُطُورَا**	**صُدُورَ، عُطُورَا**	جناس ناقص	فردوس القلوب	19
جزائري	**الصَّفاءُ، الوَفَاءُ**	جناس ناقص	فردوس القلوب	40

أَنْتِ **الصَّفاءُ** وَ**النَّقَاءُ** أَنْتِ البَهَاءُ وَ**الوَفَاءُ** وَ**البَقَاءُ**	**النَّقَاءُ** ،**البَقَاءُ**			
وَحتَّى أَنَا مَا عَسَانِي أَرُوحُ **أَسِيرُ**، وَحَتَّى **أُشِيرُ**	**أَسِيرُ**، **أُشِيرُ**	جناس ناقص	فردوس القلوب	110

هذه عيِّنة من توظيف التجنيس في شعر "أحمد بزيو" ، فالمتأمل في الأبيات السابقة يجد ألفاظا متجانسة (تتوجّع و تتفجّع، العُصُورِ والخُصُور، هَمْسِي، لَمْسِي، الفَلَكْ والمَلَكْ، عَلِيلَا وخَلِيلَا، بِقَبْرِهَا وبِقَصْرِهَا، الصَّفاءُ والوَفَاءُ.....)، فقد استخدمه الشاعر بشكل لافتٍ، ولا يتوقّف أثر هذا الجناس في إحداث جرس موسيقي تأنس له النفس، بل يتعداه إلى أثر آخر خفي يتمثل في إيقاع المعنى، وقد جمعت أبيات الشاعر الأثرين معا، فقد أعطى الجناس أداء إيقاعيا بالقدر نفسه الأداء البلاغي ، فإضافة إلى التناغم الموسيقي وأثره الإيقاعي في الأسماع، فقد شكّل هذا الجناس إيقاعا داخليا حيويا ينبثق من النسيج الداخلي للنص، وهذا إن دلَّ على شيء فإنّما يدل على تفوُّق الشاعر و وخبرته بخبايا اللغة والتلاعب بالألفاظ المتفقة إيقاعا والمتباينة مضمونا، فأضفى ذلك مسحة جمالية فنية في الأبيات.

رابعا: الإيقاع والتأويل في شعر "أحمد بزيو":

يتّسم الإيقاع الشعري بالزئبقية واللاثبات، بحيث لا نستطيع الإمساك بعناصره وتحديدها، وهل يكمن الإيقاع في أوزان الشعر بتفعيلاته وقوافيه أم في أصواته جهرها وهمسها، شدّتها ولينها أم في كلماته وقوتها وتكرارها، أم في نبره وتنغيمه، مما يدفعنا إلى التساؤل بشدة عن مدى إسهام الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي في تأويل النص الشعري.

إنّ قراءتنا للبيت أو النص الشعري لا يتم وفق تقسيمه العروضي إلى وحدات مقطعية صرف، بل وفق ما تربطه خطاطته الصوتية من وشائج عميقة مع بنياته الدلالية فتختلف القراءة باختلاف القراء واختلاف الأزمنة، فتتفاوت بذلك النبور ويتنوع التنغيم وتختلف درجات الإسراع والإبطاء وأطوال الوقف، ذلك أنّ انتظام التمفصلات الإيقاعية في النص وتناسبها ليس واحدا.[1]

فالإيقاع عنصر جوهري في بنية النص الشعري، فهو ليس قالبا جاهزا جامدا، وإنما يتشكّل حسب مقصدية الشاعر، فهو عنصر مكمل لمعاني الألفاظ في التعبير عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه وانفعالاته وتجربته، وقد شغل دراسات النقاد والدارسين المحدثين وانصبّت جهود فئة من هؤلاء على دراسة الوحدات الإيقاعية التي وضعها الخليل وعدّوها أساس دراسة الإيقاع، في حين اتجهت فئة أخرى إلى قراءة جديدة للشعر في ضوء الإيقاع من خلال وصف إيقاع الشعر العربي واستنباط قوانينه للوقوف على الدور الحيوي للإيقاع في النص الشعري، ويرى كمال أبو ديب أنّ «الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة

[1] – يُنظر: محمد الصالحي، إيقاع المعنى، معنى الإيقاع، مجلة علامات، دار المنظومة، المغرب، ع43، 2015، ص 24.

الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقّدة، الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكّل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص مميّزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه، الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية، واستخدام لغة الموسيقى هنا ذو فائدة كبيرة ويمكن في الواقع أن تعين النظرية على تفهم طبيعة الإيقاع الشعري عونا كبيرا، إذا استخدمت معطياتها بحذر ودون تعسّف أو قسر للشعر نفسه»[1]، فهذا الناقد شأنه شأن الكثير من الفلاسفة (منهم ابن سينا) يفرق بين إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقى، فالحروف والكلمات مادة الشعر، والأنغام هي مادة الموسيقى لكن تصورهم للوزن الشعري لم يكن يستند إلى كون الشعر لغة، وأنّ موسيقى الشعر قد تنبع من اللغة نفسها، إما كألفاظ مفردة لكل منها شخصيته الإيقاعية أو طرازها الخاص، وإما كألفاظ تراكيب حيث تحدد الوظيفة النحوية، للكلمة ما إذا كانت منبورة أو غير منبورة فضلا عن كون البنية الإيقاعية المعنوية للغة قد تشكّل الإيقاع والوزن أيضا[2]، فالإيقاع الشعري يتولّد عند إحساس المتلقي بالحركة الداخلية التي تتنامى من خلال الوزن، أما الإيقاع الموسيقي فيتعلق بالعلامات الموسيقية التي تعيننا في فهم الإيقاع الشعري.

والملاحظ أنّ نظرة التراثيين للإيقاع تختلف عن نظرة الحداثيين، فالإيقاع عند القدامى مقترن باللحن والموسيقى والغناء وأحيانا بالوزن والتخييل بينما الحداثيين فقد ارتبط الإيقاع عندهم بالأصوات والمعاني والأحاسيس وصولا إلى المتلقي.

فالبنية الإيقاعية تشمل التشكيل الصوتي الخارجي والذي يشمل الأوزان بأنماطها المألوفة منذ زمن الخليل والمستحدثة في قصيدة التفعيلة، إضافة إلى نظام القافية، كما

[1]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، ط2، 1981، ص 75.

[2]– يُنظر: عبد الرزاق بعلي، علاقة الوزن الشعري بالمعنى بين الانفعال والتجربة، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، م3، ع2، 2020، ص 109.

تشمل الإيقاع الداخلي الذي يمنح النص بُعدا تأثيريا يشدُّ المتلقي، وهو أصدق تعبيرا عن أحاسيس الشاعر من موسيقى الوزن والقافية، وتبدو أهميته في الموسيقى الناتجة من اختيار الألفاظ ومناسبتها للمعنى وما يضفيه ذلك من دلالات موحية تتغلغل في أعماق النفس البشرية، وهو ما نلحظه أكثر في شعر التفعيلة« شهر الهمس المبطن بالخيال المجنح والفكر المتوهّج»[1].

يعد الوزن أحد المرتكزات الإيقاعية في الشعر العمودي وشعر التفعيلة، يتمثل في التشكيل الموسيقي، القائم على الحركة والسكون والصوائت والصوامت، فهو يرصد حركة الشاعر في مجاله الفكري والعاطفي، وهو مجموعة التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقيا على طول البيت الشعري وينتهي بأصوات متماثلة هي القافية، حيث تنصهر هذه الأوزان العروضية في إطار النص الشعري لتتفاعل مع عناصر لغوية في حركة أكبر، مشكّلة الإيقاع الموسيقي الخارجي.

وبالعودة إلى البحور الشعرية التي استخدمها الشاعر"أحمد بزيو" كجزء من الإيقاع الموسيقي الخارجي، نجد أنها ترتبط كل الارتباط بتجربته الشعرية، ذلك أنّ الوزن يرتبط بمعنى النص وبحالة الشاعر النفسية «فالشاعر في حالة اليأس يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه وحيرته وفي حال طربه بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية»[2]، وقد استخدم الشاعر بحر"الكامل" أكثر من سواه، كونه بحر أحادي التفعيلة، اجتمعت فيه ثلاثون حركة لم تجتمع في بحر سواه، إنه بحر وظفه

[1]– أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، 2002، ص 113.

[2]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 175.

القدماء في شعرهم في العصر الجاهلي؛ وخير دليل ما أنشده عنترة بن شداد مفتخرا ببطولته وشجاعته في قصيدته التي مطلعها[1]:

هَلْ غَادَرَ الشُعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

وازداد انتشارا واستعمالا، كما أنّه يتّسم بانسجام ورتابة في الإيقاع فهو يصلح لأغلب الموضوعات والأغراض، وإن الشاعر " أحمد بزيو" وظف هذا البحر على ما يبدو لكونه مطلعا على استعمال من سبقوه من الشعراء، إضافة إلى ما يتميّز به هذا البحر من غنائية شعرية بارزة يتمتع بها المترنم أثناء أدائه للنص الشعري_وهو ما وقفنا عليه في الفصل الخاص بالتناص_ ، حيث نحس بالنغم النزاري في شعره، كما نجد أنفاس شعراء آخرين بتوظيف أقل، ولذا نجد أغلب نصوص مجموعاته الشعرية غَزَلِية سواء كان نظمها عموديا أو حرا في كل من(روضة الغناء، فردوس القلوب، نبضات الهوى) التي اعتمد فيها وفي غَزَلِها على الإيقاع الموسيقي بنوعيه: الخارجي والداخلي، ويطغى بحر الكامل في هذه المجموعات، ومن أمثلة قصائد الشاعر المنظومة على الكامل، قصيدة "الجمال" ومما جاء فيها[2]:

مَاأَرْذَلَ اللَّيْلَ الذِي لَمْ تَقْضِهِ مُتَأَمِّلًا، مُتَهَجِّدًا، مُتَقَرِّبَا

مُسْتَمْتِعًا بِحَلَاوةِ القُرْآنِ بَلْ مُتَعَمِّقًا فِي المُحْتَوَى، مُتَعَجِّبَا

يَا مَنْ يُرَاوِغُ فِي الإجابَـةِ لَا تُبْطِئِ الأَعْمَالَ قِفْ مُتَأَهِّبَا

والبحر الثاني الأكثر استخداما عند الشاعر"المتقارب"، كما استخدم بحورا أخرى كالرمل والبسيط والرجز والوافر ذكرناها سابقا، بنسب قليلة مقارنة بنسبة حضور الكامل

[1]– أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، مكتبة النهضة، بغداد،1988، ص 154.

[2]– أحمد بزيّو، فردوس القلوب، ص 8.

والمتقارب، وقد تميّز شعره الموزون سواء كان عموديا أو حرا بقوة تبهر القارئ والسامع فكان مبدعا في تطويع الكلمات لإدخالها في بوتقة الوزن الشعري.

لقد طغى حضور الشعر العمودي وشعر التفعيلة على الدواوين موضوع الدراسة، غير أن شاعرنا انفلت من قيود الوزن والقافية في ديوان "اللؤلؤ المنثور" فجاءت قصائده نثرية لا تتّكئ على الوزن بل اعتمد في غَزَلِها على الإيقاع الداخلي، وتجلى ذلك من خلال عنوانه المنتقى في لفظة " المنثور"، ليزيح الستار ويتجلى للقارئ والمُطّلع من أول وهلة هذا الاعتماد، ومن أمثلة قصائد هذا الديوان، قصيدة " نحن بخير" التي يقول فيها[1]:

مَادَامَ المَطَرُ،

مَا دَامَ الهَوَاءُ والضِّيَاءُ

مَادَامَ الشَّجَرُ،

نَحْنُ بِخَيْرٍ إِخْوَتِي

مَادَامَ فِينَا النَبْضُ

وَمَدُّ البَصَر

يشعر القارئ بهذه القصيدة الومضية بنفس إيقاعي داخلي آخر، برز فيه الشاعر بنَفس شعري جديد في هذا النص الشعري السياسي الذي خطا فيه بخطى متساوية من حيث الشكل والمضمون لخطى الشاعر السياسي " أحمد مطر".

أما القافية فقد تنبّه حازم القرطاجنّي أنّ لها علاقة وثيقة بمعنى الإيقاع وأثره النفسي، فقد بيّن أنّ وقوع القافية في آخر البيت وتكرار رويّها يتيح للقارئ فسحة من الصمت

[1]– أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص 35.

تتجاوب فيه ذاكرته فتكون أعلق بالحافظة وأشدّ من سواها؛ أي من كلمات البيت، فأصداؤها تتردد في الذهن، فإذا دلّت على أمرٍ كريهٍ أورثت النفس ضيقا وتبرّما، وإذا دلّت على أمرٍ طيّب أورثتها أمرا طيبا[1].

وفي القصائد العمودية للشاعر " أحمد بزيو" التزم وحدة القافية، ونظام القافية عنده جاء بأساليب متنوعة تبعا لما تقتضيه تجربته الشعرية، ومثالها قصيدة "هيام" التي يقول فيها[2]:

لَا تَقْلَقِي لَيْلَى لَا، لَا تَقْنَطِي فَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ تُحِبُّكِ كَالوَطَنْ

مُتَصَاحِبٌ مَعَ وَالِدِي مُتَطَاوِعٌ فَأَنَا لِفِكْرَتِهِ أَهِيمُ إلى اليَمَنْ

وقد تنوّعت حركات الروي بين الفتح والضم والكسر والسكون، فالفتحة أخت الألف وهو أكثر أصوات اللين شيوعا، كما أنها أوسع مخرجا، تتميّز بالعذوبة وطول النَفَس، فالمدّ الذي يتُبع بالفتحة يطيل في صوتها ويكثّفه، فحروف المد واللين لها تأثير كبير في الحركة الإيقاعية لأنها«تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي»[3]، ويستخدم الشاعر الفتحة مع الباء متبوعة بحرف اللين الألف في قصيدة "كن"[4]:

كُنْ فِي النِّــلَاوةِ خَاشِــعًا مُتَدَبِّرًا تَــدْنُو وَتَسْــعَدُ تَلْــتَقِي الوَهَّــابَا

كُنْ فِي المَوَاجِعِ رَائِعًا مُتَجَلِّــدًا فالنُّورُ يَسْحَقُ فِي الصَبَاحِ ضَبَابَا

[1]– يُنظر: حازم القرطاجني، منهج البلغاء، ص 76.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص 6.

[3]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي،حلب، دمشق، ط1، ص 155.

[4]– أحمد بزيو، المرجع السابق، ص 54، 55.

كُنْ فِي المبادِئِ وَالمَواقِفِ سَيِّدًا تَبْقَى الرُّجُولةُ فِي الشُّمُوخِ سَحَـابَا

فالشاعر في هذه الأبيات في موضع الناصح والواعظ فوظف في ذلك حرف الباء المجهور والمفتوح وأعقب الفتحة بحرف المدّ فأطال في صوتها، وذلك كي يسمع المنادى نصائحه ورسالته، فأثَّرت هذه القافية في الحركة الإيقاعية وجعلتها أكثر تأثيرا في المتلقي.

أما الضم فيدل على الفخامة والسمو والافتخار، وهو ما نلمسه في قصيدة "غنى الوصال"، يقول الشاعر[1]:

هَذا الذي تَعْشَقُ الأُنْثَى قَصَائِدَهُ وَالشِعْرُ يَعْشَقُهُ وَالوَصْفُ وَالحِكَمُ

تُحسُّ نَفْسِي وتَهوَى مَاتُدَوِّنُـــهُ مِنْ شِعْرِكِ الشَّهْدُ أَبْكِي ثُمَّ أَبْتَسِمُ

إِنِّي أُدَقِّقُ فِي الأَبْيَاتِ أَحْفَظُـهَا هِيَ الشِّفَاءُ لِمَنْ بِقَلْبِهِ سَقَـــــمُ

هَذا القَصِيدُ وَلَا قَصِيدَ يَسْبَقُــهُ كُلُّ القَصَائِدِ بَعْدَ ذَا سَتَحْتَشِـــــمُ

نجد أنّ الشاعر من خلال القافية المجراة على الميم المضمومة يعبِّر عن افتخاره بشِعره وقصائده حتى جعلها شفاء لكل سقم، وأن كل القصائد التي قيلت من قبل والتي ستقال من بعد لن يذيع لها صيت أمام كلماته، فيتكلم على لسان المرأة المطالعة والمهتمة والمستمتعة والعاشقة الولهانة بشعره " هذا الذي تعشق الأنثى قصائده" ليخصص الخطاب في البيت الثاني لها تماما بل لنفسها التي تحس وتهوى وتبكي وتبتسم من شعره الذي يتقاطر شهدا، وتبقى هذه الأنثى تدقق وتستقري فاحصة أثناء مطالعتها لنصوص الشاعر مستنتجة أنها شفاء للقلوب العليلة، وهذه القصيدة بالضبط ميّزها الشاعر غزليا على لسان

[1]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 105، 106.

المرأة أنها المفضلة في شعره وفي شعر غيره، وكأنه أخذ ذلك من قول المتنبي من باب الفخر وإن كان غرض القصيدتين مختلفا؛ يقول المتنبي[1]:

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ

فالمتنبي واثق كل الثقة من شعره ويختصم القارئون ويسهرون من أجل الوصول إلى معانيه ومضامينه، وشاعرنا يوثق من باب التفضيل أن القصائد الأخرى تختفي وتحتشم في غزلها وهذا لا يحدث إلا مع شعر فخم قوي المبنى والمعنى.

ويقول على روي الراء المضموم[2]:

جئناكِ مكّة والمُنَى فِي حَجِّنا زُرْنَاكِ طَيْبَةَ شَوْقُنَا مِدْرَارُ

وتَأَثَّرَت في الحينِ كُلُّ نُفوسُنا وتدفَّقت من دَمعِنا أنْهارُ

وتَسالمَت وتبَاهَجَت أَرْواحُنَا والحُبُّ فِينَا شَعْشَعَت أَنْوارُ

فالشاعر بنى قصيدته على القافية المطلقة التي جاء رويّها راءً مضمومة توحي بالسمو والعظمة، والملاحظ أنَّ هذا الروي سُبِق بصوت اللين الألف فأدى ذلك إلى تصاعد الوتيرة الموسيقية على نحوٍ يجذب انتباه المتلقي لمتن النص، فهو في هاته الأبيات يصف زيارته لبيت الله الحرام ويستشعر عظمة مكة وأجواءها الإيمانية الرائعة فيصوّر لنا تلك الأجواء الروحانية حين تمتزج البهجة والفرحة بالخشوع والدموع، ويصف لنا الحجيج الذين أقبلوا من كلّ صوب وهم يناجون ربّهم، فأسهمت القافية وحرف الروي في تصاعد الإيقاع الموسيقي لجعل القارئ يعيش هاته الأجواء.

[1]– المتنبي، الديوان، ص 332.

[2]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 5.

أما في شعر التفعيلة، فلجأ الشاعر إلى تنويعها في القصيدة الواحدة، وبأشكال متنوعة من أمثلتها القافية المتتالية في قوله[1]:

لِلَيْلَى دُموعٌ كَعِطْرِ الوُرُود

لِلَيْلَى سَلَالِيمُ لَحْنٍ كَتَرْتِيلِ دَاوُد

لِلَيْلَى هُدُوءٌ

غِنَاءٌ

دُعَاءٌ

اعتمد الشاعر في هاته القصيدة وقصائد أخرى على تعدد القافية والروي مع تواليهما حيث يجعل القافية والروي متّحدين في بيتين أو عدة أبيات ثم ينتقل بعدها إلى قافية أخرى، ثم يعود إلى القافية الأولى....وهكذا، وهو بهذا يُحدث انسجاما إيقاعيا ودلاليا«فالقافية ليست مجرد أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل وصورة تضاف إلى غيرها من الصور ولا تظهر خلفيتها الحقيقية كغيرها من الصور إلا في علاقتها بالمعنى[2]، فالقافية سواء كانت مطلقة أو مقيّدة ترتبط أشدّ الارتباط بمعنى البيت وتشكيله وتثري الإيقاع الداخلي من خلال تكرار الوحدات الصوتية وتناوبها.

كما استخدم الشاعر القافية المتغيّرة بكثرة؛ حيث يستخدم قافية ثم يتركها وقد يعود إليها وقد لا يعود ويستخدم قافية أخرى، دون انتظام يحكمها، شأنه في ذلك شأن أغلب

[1]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص 13.

[2]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 74.

شعراء شعر التفعيلة فهي تعطي الشاعر حرية في التعبير دون التقيّد بالقافية الواحدة، ومن أمثلتها[1]:

كَمْ كُنْتَ فِينَا كَالنُجُومِ

وَكَالقَمَرِ

وَكَبَاقَةٍ مِنْ ذِكْرَيَاتِ الهَائِمِين

كَمْ كُنْتَ فِينَا يَا هَوَى

كُلَّ الهَوَى

يَا قُبْلَةً تَنْمُو

وَتُورِقُ فِي شِفَاهِ العَاشِقِينَ

كَمْ كُنْتَ فِينَا كَالمَطَرِ

كَالعَيْنِ تَفْرَحُ بِالرُؤَى

كَالصَدْرِ يَحْتَضِنُ الفِكْرَ

وَأنا أُحِبُّكِ فَوْقَ مَا خَلَقَ الإلاهُ مِنَ البَشَرِ

كَمْ كُنْتَ فِينَا كالشَفَقِ

كَالنُّورِ مُمْتَدًّا عَلَى أَنْغَامِنَا مَدَّ الأُفُقِ

كَمْ كُنْتَ فِينَا رائِعًا زَيَّ الغَسَقِ.

[1]– أحمد بزيو، فردوس القلوب، ص 79، 80.

التكرار ظاهرة أسلوبية وآلية من الآليات التي تستخدم لفهم وتأويل النص الشعري، فهو يسهم في تجلية المعنى إذا اسُتخدم في موضعه، فالإيقاع بجميع صوره يقوم على التكرار فنجده في الموسيقى كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وركيزة لكثير من المحسنات البديعية، ومظاهر هذا التكرار متنوعة تبدأ من الصوت إلى الكلمة وصولا إلى العبارة.

« ليس هناك شك في كون الأصوات ذات علاقة حميمية بالمعنى إذ كل تأليف صوتي تنتج عنه دلالة معيّنة»[1] وللأصوات وظائف دلالية تُبرز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته؛ ذلك أنّ ترديد بعض الأصوات وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، يسترعي الآذان؛ لأنّ الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرّر في القافية يجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان[2]، فتكرار الأصوات يشحن النص بطاقة من النغم الموسيقي بصورة تجعل حركة هذه الأصوات منسجمة مع حركة المعنى، ومن خلال دراستنا لشعر "أحمد بزيو" وقفنا على الدلالات المستوحاة من توظيف وتكرار أصوات معيّنة، فقد عني الشاعر كغيره من الشعراء المحدثين بظاهرة تكرار الأصوات التي تتناسب مع خطابه الشعري حتى يصل المتلقي إلى تأويل الخطاب والوقوف على الدلالات الكامنة من خلال التوظيف والتكرار المناسبين للأصوات التي تشكّل النص الشعري، ومن أمثلته هذه الأبيات التي يُحدث فيها حرفا النون والميم وقعهما في أذن السامع وإحساسه، فولّد ذلك إيقاعا مقترنا بنغم ناتج عن تكرار هذين الحرفين، يقول الشاعر[3]:

هَذَا الذِي نَذَرَ الصِّيَامَ ثُمَّ تَـــلَا فِي نِصْفِ شَعْبَانَ يَا ثَوَابَ مَنْ يَصُمِ

[1]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 149.

[2]– يُنظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 42، 43.

[3]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص 12.

لِذَا دَعَوْتُكَ كَيْ تَصُونَ لِي أَثَـرِي تُزِيلُ عَنِّي الأَسَى وَكُرْبَـةَ الظُّلُـــمِ

يَا خَيْرَ مَنْ يَخْتِمُ القُرْآنَ فِي سَكَنٍ عَجِّلْ وَرَتِّلْ بِحَـقِّ النُّـونِ وَالقَلَـــمِ

أدى الجانب الصوتي لتكرار حرفي النون والميم دورا بارزا في إضفاء الدلالة على الكلمات، فالشاعر يعبّر في هذه الأبيات الدينية برويّها الميم الذي يصلح للترجي والدعاء والطلب والأمر؛ فالقصيدة عنوانها " يا راقيا" تثبت هذا الاختيار لكون الشاعر متشبع بالثقافة الدينية وهو من حفظة القرآن يعرف نغم الميم في الفواصل (القافية) القرآنية ودورها أثناء الترتيل بل التجويد خصوصا.

«فالصلاحية التي يكتسبها الحرف المكرّر لَمْ تَأْتِ من مجرَّد وجوده في كلمة منفردة بل في وضع الشاعر له في موضعه المعيّن من إيقاع جملة وتنغيمها أو من ترديد الشاعر له في كلمات متعاقبة بحيث يؤدي المعنى أفضل أداء لأنّ المعنى مرتبط بالإيقاع»[1].

ولم يقتصر تكرار الصوت عند الشاعر على تكرار أصوات بعينها، بل لجأ إلى ألوان أخرى، ومثالها التكرار القائم على المزاوجة بين الجهر والهمس للحرف الواقع قبل الحرف المكرر الثابت، فيمنح الإيقاع نغما موسيقيا متناميا نتيجة التداول القائم بين الحروف المجهورة والمهموسة، ومن أمثلته قول الشاعر في قصيدة "تَقَرَّب"[2]:

يَا لَيْلَى:

لسْتُ بَغِيًّا

وَلَا لِلشَّيْطَانِ وَلِيًّا

[1]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 206.

[2]– أحمد بزيو، اللؤلؤ المنثور، ص 9، 10.

يَا لَيْلَى:

لَا أَبْتَغِي أَنْ أَعِيشَ شَقِيًّا

وَعِشْقِي أَنْ يَكُونَ مَكَانِي عَلِيًّا

بِحَقِّ تَسْمِيَتِي اقْتِداءً تَقِيًّا

اذْكُرِينِي يَا لَيْلَى بُكْرَةً وَعَشِيًّا

وكذلك في قوله[1]:

إِنَّ لَيْلَى وَالكِتَابْ يَلْزِماني فِي الصِّعَابْ

يُرْقِيَانِي لِلسَّحاب يُعْـــلِيَانِي لِلْمَــعَالْف

فهذه المزاوجة بين الجهر والهمس تُثري الإيقاع، وتضفي على الصورة ائتلافا صوتيا متوافقا ومتناميا نتيجة التوتر الذي ينشأ بين صفتي الجهر والهمس أي هناك ضرب من المواجهة فيما بينهما على حدّ تعبير " يوري لوتمان" نتيجة تلك الموقعية المتبادلة[2]، وما من شك أنّ هذا التكرار وفقا لنواميس نظمية معيّنة يُضفي على الإيقاع تميُّزا يستثير إحساس المتلقي ليتصاعد مع انفعالات الشاعر، فالمباعدة بين مخارج أصوات الحروف والمناوبة والتبديل بين صفاتها يؤدي إلى التلوين الصوتي، ويُكسب الأبيات جرسا موسيقيا نابعا من الصورة الهندسية لهذا التناوب.

[3]- أحمد بزي، روضة الغناء، ص 15.

[2]- يُنظر: عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 209.

وكما للصوامت دلالات فللصوائت دلالات، وللوقوف على دلالات الصوائت عند شاعرنا، نأخذ هذه الأبيات _على سبيل المثال_ من قصيدة "مناجاة القلب" التي يقول فيها[1]:

أَمَا آنَ للقَلْبِ أَنْ يَخْفَقَا أَمَا آنَ لِلْعَيْنِ أَنْ تُشْرِقَا

أَمَا آنَ لِلدَّهْرِ رَغْمَ المَآسِي وَرَغْمَ الكَوَارِثِ أَنْ يَشْفَقَا

أَمَا آنَ يَاحُبُّ أَنْ تَنْحَنِي احْ تِزَامًا إِلَيَّ وَأَنْ تَنْطِقَا

أَيَا قَلْبُ قَدْ فَاضَ بِيَّ الأَسَى فَلَا تَتْرُكَنِّي حَلِيفَ الشَّقَا

بِحَقِّ السَّمَاءِ تَذَكَّرْ زَمَانًا نَمَا فِيهِ غُصْنُ الوَفَا وَارْتَقَى

في هذه الأبيات الشعرية تبدو معاني الشوق والحنين والأسى، وقد أسهمت الصوائت لطولها في التعبير عن مكنونات الشاعر وأحاسيسه، وهو ما يبرر تكرارها ثلاثين (30) مرة في خمسة أسطر شعرية، كما جعل قافيته متبوعة بمدّ طويل النَفَس للتعبير عن الشوق والألم والتوتر الذي يسيطر عليه، ولينسجم مع طول زمن انتظاره (أما آنَ)، فتكرار الحروف الصائتة خاصة الألف والتي تعد أوسع الصوائت أسهم في حمل المعنى والوصول به إلى دلالات أعمق وأكمل.

إذا كان تكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمة وجرسا ينعكسان على جمال الصورة، فإنّ تكرار اللفظة يمنح امتدادا وتناميا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد كما تمنح القصيدة قوة وصلابة نتيجة ذلك الترداد للّفظة المتكررة[2]

[1]– أحمد بزيو، روضة الغناء، ص 125.

[2]– يُنظر: عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 211.

والألفاظ المكررة في شعر "أحمد بزيو" تنوعت من تكرار للأسماء وتكرار للأفعال وتكرار للصيغ ...، والغاية المنشودة من هذا التكرار إيصال فكرة ما من خلال هذه الألفاظ، فاللفظة المكررة تشكّل قوة ضاغطة لإيقاظ الحس لدى المتلقي وشدّ انتباهه، إضافة إلى جانبها الإيقاعي فهي تمنح نغما موسيقيا يتماشى مع انفعالات الشاعر ففي « الشعر الجيد موسيقى لا تتولّد عن الوزن فقط، بل تنتج عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية، وهذا النوع من الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى للعمل الشعري في اكتمال الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر قبل تشكيل العمل الشعري، فيسيطر الشاعر بدوره على الكلمات ليشكّل بها هذا العمل»[1]، ومن أمثلة الألفاظ المكررة عند الشاعر "أحمد بزيو" إضافة إلى ما ذكرناه سابقا، تكرار اسم العلم "صدام" في قصيدة " رمز البطولة والعروبة والخلود" التي يقول فيها[2]:

صدَّامُ:

أَنْتَ اليَوْمَ رَمْزٌ

فِي قُلُوبِ المُخْلِصِينَ

صدَّامُ:

أَنْتَ الرَّايةُ الكُبْرَى

وَأَنْتَ السَّيْفُ فِي أَعْنَاقِ كُلِّ الخَائِنِينَ

صدَّام:

تَبْقى آيةً كُبْرَى

تُرَتَّلُ فِي الجِهَادِ

[1]– صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 161.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص 28، 29.

وَفِي القِصَاصِ

وَفِي الضُحَى

وَالنَصْرُ آتٍ

كَبْشُ الفِدا فِي عِيدِ أضحى

قَدْ سَرَى فِي جِسْمِ مَنْ يَهْوَى الشَّجَاعَةَ

وَالشَّهادة

وَالثَّبات

صدَّامُ:

أَنْتَ اليَوْمَ حَيٌّ بَيْنَنَا

كُفْرٌ إذَا قُلْنَا عَلَى البَطَلِ الشَّهيدِ:

"الآنَ مَـــــات"

نلاحظ أن لفظة "صدّام" هي بُؤرة هذه القصيدة وحولها نُسجت جُل المعاني، فقد تكررت أحد عشر مرة (11)، بلفظها و ثماني مرات بألفاظ أخرى مثل (الماجد العربي، حسين، أبو عديّ) وكلها تعود على الشخصية نفسها وهي شخصية القائد العربي الفذّ " صدام حسين"، فقد شكّل هذا التكرار مفتاحاً لفهم مضمون النص«يحمل على عاتقه زيادة المعاني وتكثيفها، من خلال ما يرتبط به في كلّ مرة من معان جديدة، ومع ذلك تبقى هذه المعاني المختلفة مشدودة إلى أصل واحد (الاسم المكرر)، لذا تظهر وكأنّها بناء مكثّف متضمن الكثافة الشعورية في نفس الشاعر التي أنتجت التكرار أصلا»[1]، فالشاعر كما الأمة العربية متأثرٌ حزينٌ لما حدث لصدام ومتى يوم عيد المسلمين، فالمتأمل لهذه

[1]– فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 67.

القصيدة الوطنية السياسية الرثائية وبالتركيز في تاريخ نظمها يجده نفس اليوم الذي أعدم فيه الرئيس الشهيد صدام حسين، ففي كل مقطع يكرر الشاعر اسم (صدام) أو (الماجد العربي) وهذا دليل على العزة والمجد، ، و يخاطب صدام بالضمير أنت وباسم ابنه عديّ وهي كنية مستعملة قديما وفي المشرق، ويضيف الشاعر أن الجهاد ضروري، ومن المفروض أنّ السيف لن يعود إلى غمده إلا بعد سداد الدَيْن دلالة على وجوب الأخذ بثأر صدام، فتكرار كلمة "صدام" شكّل بؤرة ومركزا دارت حوله المعاني ثم تكثّفت لتعاود الدوران من جديد.

ومن ألوان التكرار التي اعتمدها الشاعر "أحمد بزيو" تكرار العبارة أو التركيب، وهذا التكرار أخذ أشكالا مختلفة، فتارة يكون متتابعا، وتارة أخرى متفرقا، كما يفتتح الشاعر في أحيان أخرى قصيدته بمقطع ويختتمها به، حيث تبدو منغلقة البناء، وقد تتكرر العبارة في شكل حلقات ممتدة تديم النمو والحركة عبر مقاطع القصيدة فتتحرك عناصر الحدث بمَوْجات حلزونية تؤدي دورا كبيرا في البناء النموي والدلالي[1]، ومن نماذجه ما نجده في قصيدة "حسناء الميلاد"، يقول الشاعر[2]:

يَا جِيجِلُ الحَسْنَاءُ جِنْتُكِ حَـــائِرًا وَأَنَا بِأَسْئِلَتِي وَفِيكِ جَوابُ

مَازَالَ فِي الصَدْرِ العَلِيلِ حُشَاشَةٌ وَمَلَامِحٌ وَبَرَاءَةٌ وثَـــوَابُ

.....

يَاجِيجِلُ الحَسْنَاءُ جِئْتُكِ تَـــائِهًا وَعَلى العُيُونِ غِشَاوَةٌ وَضَبَـــابُ

لَمْ أَدْرِ مَا طَعْمُ الحَيَاةِ وَذَوْقُــهَا هَلْ يَعْرِفُ الطَّعْمُ اللَّذِيذُ مُصَابُ

.....

[1]– يُنظر: حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 86، 87.

[2]– أحمد بزيو، نبضات الهوى، ص 123، 124، 125.

يَاجِيجِلُ الحَسْنَاءُ جِئْتُكِ ضائِعًا بِئْسَ الضَّياعُ وبِئْسَتِ الأَسْبَابُ

وَأَسِيرُ فِيكِ مُعــلَّقًا ومُرَاهِــقًا فَكَأَنَّ عُمْرِي فِي الهُرَاءِ شَـبَابُ

نلاحظ أنّ الشاعر كرّر عبارة (ياجيجل الحسناء جئتك) متبوعة باسم فاعل، في كل مقطع، فكان لهذا التكرار أثر في شكل القصيدة من جهة وإيقاعها من جهة أخرى، فقد قسمت القصيدة إلى عشرة مقاطع متساوية في الطول، متكاملة في المعنى، في كل مقطع يردد الشاعر مناديا(يا جيجل) فالتكرار المتقارب هو دلالة على التأكيد لغة، أما في الغنائية الشعرية فهو يدل على التعلق والارتباط خصوصا وأن الشاعر درَّس في قسم اللغة والأدب بجامعة جيجل ثلاث سنوات والمتفحص لنظم القصيدة يجده مرتبطا بتاريخ ميلاده، فبهذا التكرار يناشد هذه المدينة الخلابة ببحرها وجبالها واخضرارها وطيورها وطُلّابها، كما أنَّه يناشد نفسه متعمّقا فيها؛ ففي صيغة النداء هو الحائر والتائه والضائع وتلك هي الشاعرية التي تضفي على النص مسحة غنائية وجدانية.

إضافة إلى التكرار فقد أسهم الجناس في بناء الإيقاع الداخلي لنصوص الشاعر "أحمد بزيو"، فالألفاظ المتقاربة أحدثت ألوانا من الجناس يُكسب الكلام جرسا موسيقيا تستريح له الآذان وتطرب، والجناس ظاهرة قديمة فشواهده في الشعر الجاهلي والقرآن الكريم غزيرة جدا، مما يدل على عناية العرب بهذا اللون من الموسيقى الكلامية، وهو محسّن لفظي موسيقي قائم على« تكرار للفظ ما، تكرارا تاما، أو تكرار لبعض الحروف، ومع أنّ المعنى في ألفاظه يكون مختلفا فإنه يحقق جرسا موسيقيا ينبّه الآذان والعقول»[1]، وقد وظفه الشاعر "أحمد بزيو" كثيرا من غير تكلّف وفق ما تطلبه المعنى، وقد تجاوز أثر هذا الجناس من إحداث النغم الموسيقي الناتج من الألفاظ المتجانسة، وتعداه إلى إيقاع المعنى فتحوّل التوافق الصوتي إلى ضرورة يُحتّمها التداعي الدلالي، وهو دليل على قدرة

[1]– سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، ص 12.

الشاعر و وخبرته بخبايا الألفاظ المتفقة إيقاعيا والمتباينة دلاليا، فأضفى ذلك مسحة جمالية فنية داخل الأبيات.

ويبقى التناسب بين المعنى والإيقاع ضروري، فإذا كان الشاعر كئيبا حزينا يختار لموسيقاه الداخلية الحروف والألفاظ المناسبة للمقام وخير دليل قصيدة " حسناء الميلاد" السالف ذكرها، المكتوبة في جيجل وفي عيد ميلاده بالضبط تثبت وحدته هنالك بعيدا عن الأهل ليس من باب الاحتفال بالمناسبة وإنما من باب البعد والفراق، فارتباط الإيقاع بالمعنى يتجلى في الغرض وتوظيف ما يناسبه؛ فإن كان الشاعر فرحا جاءت قصيدته طربية وإن كان حزينا جاءت وجدانية وهكذا.

في ختام هذا الفصل نصل إلى أن الإيقاع عنصر أساسي في الشعر، بل هو أساس الشعر، وقد حاولنا قدر المستطاع استكناه نصوص الشاعر "أحمد بزيو" وإبراز العلاقة بين إيقاعها ومضمونها من خلال تأويل وتفكيك إيقاعها الداخلي والخارجي، فعلى مستوى الإيقاع الخارجي غلّب الشاعر البحور الصافية على البحور غير الصافية وعلى رأسها بحر الكامل الذي هيمن حضوره في دواوين الشاعر، أما القافية فجاءت مناسبة لطبيعة مواضيعه، خاصة حرف الرويّ الذي حمل إيحاءات صوتية ودلالية سواء ضمن القافية المطلقة أو المقيّدة، أما على مستوى الإيقاع الداخلي فقد رصدنا الظواهر الأكثر شيوعا في نصوصه، أوّلها التكرار الذي وظفه الشاعر بطريقة فنية منظّمة داخل اللحظة الإبداعية فكرّر أصواتا وألفاظا وعبارات ليشدّ انتباه السامع محدثا بذلك نغما موسيقيا لغويا لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى للعمل الشعري، وهو وثيق الصلة بالمعنى، فالانفعال النفسي وصدق التجربة هو ما أدى إلى هذا التكرار، وثاني هذه العناصر التجنيس الذي وظفه الشاعر بصورة تتناسب مع معانيه وأغراضه، وهو بدوره استطاع منح إيقاعية مضافة لإيقاع النصوص تنبثق من رحم الأبيات.

خاتـمـــة

خلصنا في ختام هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج نسوقها على النحو الآتي:

-إن محاولة التأصيل العربي لأي مفهوم من المفاهيم يستدعي إقامة صلة حوارية بين التراث العربي والمناهج اللسانية، حتى لا تكون هناك قطيعة بينها وبين التراث لذا حاولنا في المدخل التأصيل لمفهومي الخطاب والتأويل، وذلك بالعودة إلى ما أنتجه تراثنا بدءا بالمعاجم العربية وصولا للدلالة الاصطلاحية؛ فمصطلح الخطاب ناله التعدد والتنوع في الدرسين اللغويين الغربي والعربي فالتعاريف على كثرتها لم تستطع تحديد مفهومٍ دقيقٍ للخطاب، خصوصا من ناحية التداخل والتواشج مع مصطلح النص على الرغم من استعمال المصطلحين استعمالا مترادفا في كثير من المواطن غير أنه يمكننا القول بأن ثمة فرقا بين المصطلحين من الناحية العملية، فالنص هو البناء النظري بمستوياته النحوية والصوتية والدلالية وعلى الرغم من ارتباطه بمنتجه ومتلقيه إلا أنه يمثل اللغة في غير الاستعمال، في حين يحيل الخطاب إلى الواقع الاستعمالي للغة فضلا عن عناصر السياق الخارجية والداخلية.

-التأويل عند العلماء العرب عبارة عن صرف المعنى الظاهر من اللفظ إلى معنى آخر يحتمله ويعضّده دليل، يصير به أغلب على الظن من المعنى الذي دلّ عليه الظاهر، وقد كان محطّ اهتمام الباحثين في علوم القرآن وكذا المفسرين، ونتج عن ذلك أقوال كثيرة تداخل فيها مصطلح التأويل والتفسير، ولم تكن الفروق واضحة بينهما، و بعد الجمع بين مختلف الآراء والأقوال، توصّلنا إلى نتيجة مفادها أنّ هذين المصطلحين كانا عند المتقدّمين وسيلة لكشف وإيضاح معاني النص القرآني، أما عند المتأخرين فقد أصبح التأويل سببا في توسيع الدلالة وإضافة معاني جديدة.

-التأويل عند اللغويين هو الوسائل التي يُلجأ إليها للتوفيق بين القواعد والنصوص المخالفة لها، ولذلك استخدم النحاة وسائل عديدة، ومن مظاهر التأويل النحوي: الحذف، والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى ....وغيرها، فاستخدام التأويل النحوي في

توفيق القاعدة وتفسيرها وتقعيدها ضرب من المنهجية العلمية التي تفسر النظرية بما يلائمها، ويجعل النظام اللغوي منتظما لا تشذُّ منه ظاهرة إلا ردَّها إلى ذلك النظام، وجعلها موافقة له منسجمة معه.

– إنّ علوم البلاغة تعد مجالاً خصبًا للتأويل، لأن البلاغة تقوم في الأصل على الانحراف والخروج عن المألوف في استخدام اللغة فهي تسعى إلى الكشف عن بنية الخطاب لإخراجه من الجمود وإكسابه بنى ودلالات جديدة ، فتتيح إمكانية تعدد التأويلات للخطاب التي يتم من خلال تلك الإيحاءات بين المعنى الحقيقي والمعنى الظاهر، لأن كلاهما وارد داخل نسيج النص وعلى المتلقي توظيف مرجعيَّاته ومخيِّلته، وتأويل المعنى السطحي للحصول على الناتج الدلالي الثاني.

–ارتبط مصطلح الهيرمينوطيقا في بداياته بالنص الديني، غير أن أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر شهدت انعطافا فاصلا في تطور الهيرمينوطيقا على يد عدد من المفكرين أولوْا اهتمامهم لإقامة الهيرمينوطيقا باعتبارها علما لتفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعي، ومن ثمّ بدأ هذا المفهوم في الاتساع ليشتمل عمليات التأويل المعرفية.

–شكّل العنوان عتبة نصّية هامةً في شعر " أحمد بزيو" باعتباره من المفاتيح التي تقود إلى سبر أغوار النص والإبحار في ثناياه، فامتازت عناوينه بكثافة الدلالة، التي لا يمكن الوقوف على مدلولاتها إلا من خلال الولوج إلى أعماق النصوص؛ فقد شكّلت نصوصا مركّزة ومكثّفة تؤدي بالقارئ إلى جملة من التساؤلات التي لا يلقى لها جوابا إلا بقراءة النص، فكان العنوان بمثابة الطُعم الذي يجذب القارئ ويغريه ويزجّ به في عالم التأويل، وقد اقتضت طبيعة التحليل العنواني البدء بالصوت بِعدّه أصغر وحدة في بناء العنوان، وبعد الدراسة الإحصائية وجدنا هيمنة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في عناوين الشاعر، وبتحليل معانيها ودلالاتها رأينا كيف تسهم البنية الصوتية

في تشكيل الدلالة العنوانية والنصّية، ثم انتقلنا إلى دراسة البنية الصرفية لهاته العناوين ورأينا كيف هيمنت أبنية الأسماء على أبنية الأفعال؛ وقد جاءت صيغ أبنية الأسماء متنوعة في بنياتها كما في دلالاتها، فالشاعر وظّف كل إمكاناته اللغوية للإفادة من كل اختلاف في المبنى ليناسب المعاني المراد إيصالها، فدلالة الاسم والفعل ليست واحدة في جميع صيغه، كما أنّ للاستعمال الشعري والسياق دورًا هامًا في ضخّ دلالات البنى وتأويلها، وفي دراسة البنية التركيبية للعناوين، وجدنا سطوة العناوين المفردة، وهيمنة العناوين الاسمية على الفعلية، وقد صنّفنا هاته العناوين وحلّلناها للكشف عن الطاقات النحوية التي يمكن أن تضئ غموض النص، وفي الأخير جنحنا إلى إبراز جماليات الانزياح في عناوين الشاعر، لما له من دور في إضفاء مسحة جمالية إغرائية تجذب المتلقّي وتلقي به في عالم النص.

-يعد التناص من أبرز المصطلحات الحديثة في الدراسات النقدية، ويراد به تعالق النصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار بينها، والشاعر"أحمد بزيو" عقد في ثنايا دواوينه حوارا مع أنواع متعددة من التناص، فكان القرآن الكريم من أهم الروافد، حيث استقى الشاعر من آياته وشخصياته ولغته، بطرق تناصية عديدة أغلبها اجترارا، كما تناصّ شاعرنا مع بعض الرموز الدينية والتاريخية والأدبية واستحضرها بطرق تناصية مختلفة وبمستويات متفاوتة، كما استلهم من الشعر العربي القديم والحديث الألفاظ والمعاني والأفكار وجعلها في سياقه الشعري بما يخدم تجربته وفكرته وغرضه، كما لجأ الشاعر إلى توظيف الأمثال لمحاورة الذاكرة التراثية وإعادة بعثها من جديد، فهو يحاول ربط الموروث الثقافي بالحاضر الراهن، تاركا بصمته في النص الحاضر، فأنتج نصوصاً غنية بالتراث من جهة، وتتّسم بالحداثة من جهة ثانية.

-يعد الإيقاع أحد أهم أركان الشعر بل هو أساس الشعر، وقد حاولت الدراسة استكناه نصوص الشاعر "أحمد بزيو" وإبراز العلاقة بين إيقاعها ومضمونها من خلال

تأويل وتفكيك إيقاعها الداخلي والخارجي، فعلى مستوى الإيقاع الخارجي فقد غلّب الشاعر البحور الصافية على البحور غير الصافية وعلى رأسها بحر الكامل الذي هيمن حضوره في دواوين الشاعر، أما القافية فجاءت مناسبة مع طبيعة مواضيعه خاصة حرف الرويّ الذي حمل إيحاءات صوتية ودلالية سواء ضمن القافية المطلقة أو المقيّدة، أما على مستوى الإيقاع الداخلي فقد رصدنا الظواهر الأكثر شيوعا في نصوصه، أوّلها التكرار الذي وظفه الشاعر بطريقة فنية منظّمة داخل اللحظة الإبداعية فكرّر أصواتا وألفاظا وعبارات ليشدّ انتباه السامع محدثا بذلك نغما موسيقيا لغويا لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى للعمل الشعري، وهو وثيق الصلة بالمعنى، فالانفعال النفسي وصدق التجربة هو ما أدى إلى هذا التكرار، وثاني هذه العناصر التجنيس الذي وظفه الشاعر بصورة تتناسب مع معانيه وأغراضه.

ملـــحـــق

السيرة الذاتية الأدبيَّـة للشاعر :

– ولد "أحمد بزيو" 11 مارس 1958 بسيدي خالد ولاية بسكرة.

– تعلّم وحفظ القرآن الكريم في كتّاب المسجد الشرقي بسيدي خالد على يد والده الإمام _رحمه الله_ في سن مبكرة، كما علّمه دروس اللغة العربية والعلوم الشرعية والأناشيد الدينية والوطنية.

– تلقّى تعليمه الإبتدائي في مدرسة "حويلي بلعباسي" _حاليا_ بسيدي خالد في الفترة الممتدة (1964– 1970)، والتعليم المتوسط بمتوسطة الشيخ "نعيم النعيمي" بأولاد جلال حتى سنة 1974، والتعليم الثانوي بـ " ثانوية العربي بن مهيدي" ببسكرة إلى غاية 1977، أين تحصل على شهادة البكالوريا.

–واصل دراسته بالمعهد التكنولوجي "خديجة" بباتنة سنة (1977–1978) كمرحلة تعلم وتكوين وتخرّج منه أستاذا للأدب العربي، ودرّس في المعهد الأصلي والشؤون الدينية – فرع سيدي خالد – سنة 1978، بصفته أستاذا متعاقدا، فمديرا مكلفا بالمعهد نفسه، ثم أدّى عامي الخدمة الوطنية وعاد بعد ذلك إلى التعليم بمتوسطة "خالد بن الوليد" بسيدي خالد، ودرّس فيها عشر سنوات.

– أكمل دراسته منتدبا بالمدرسة العليا للأساتذة بجامعة باتنة، وبعد تخرجه عاد إلى التدريس بثانوية "شقرة بن صالح " بسيدي خالد مدة عشر سنوات أخرى .

– تحصل على شهادة الماجستير من معهد اللغة العربية وآدابها بالجامعة المركزية بالجزائر العاصمة سنة2007، تخصص أدب عربي قديم وحديث.

– درّس في جامعة الصديق بن يحيى بجيجل (تاسوست) مدة ثلاث سنوات (2007–2010)، بصفته أستاذا مساعدا ثمّ تحوّل إلى جامعة الحاج لخضر بباتنة

ليتحول بعدها إلى ملحقة بريكة (المركز الجامعي سي الحواس حاليا)، وما زال هناك إلى غاية يومنا هذا.

– تحصل على شهادة الدكتوراه سنة 2017 من "جامعة الحاج لخضر" بباتنة، وترقّى إلى رتبة أستاذ التعليم العالي سنة 2022.

– إضافة إلى هذه العقود الأربعة في ميدان التعليم فقد زاول " أحمد بزيو" مهاما أخرى منها: عضو في المجلس الشعبي البلدي في الثمانينات أيام الحزب الواحد، ورئيس جمعية ثقافية في ذلك الوقت.

– نشر كثير من المقالات على صفحات الجرائد في التسعينات منها:

جني التوت، سواد التفاؤل، سواد التشاؤم، حديث منجمة....، كما شارك في عديد من الحصص الإذاعية والتلفزيونية (منها حصة ليلة شعراء)، إضافة إلى مشاركته في الملتقيات والفعاليات الأدبية والثقافية المختلفة.

– للشاعر "أحمد بزيو" أربع مجموعات شعرية مطبوعة بدعم من وزارة الثقافة عام 2008 وهي:

روضة الغناء، فردوس القلوب، نبضات الهوى، اللؤلؤ المنثور.

وله إبداعات شعرية ونثرية أخرى في انتظار الطبع.

قائمة المصادر والمراجع

- المصحف الشريف برواية ورش عن نافع، دار المعرفة، دمشق،(د ط)، 1440هـ.

أولا : المصادر والمراجع العربية:

1-ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، دمشق، سوريا، 1989.

* إبراهيم أنيس:

2- الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، (دط)، (دت).

3-موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، مصر، 1965.

4-ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (د ط)، (دت).

5- أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، مكتبة النهضة، بغداد،1988.

6-أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د. ط، 2008.

7-أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000.

* أحمد بزيو:

8-روضة الغناء، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.

9-فردوس القلوب، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.

10- اللؤلؤ المنثور، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.

11- نبضات الهوى، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.

12- أحمد جبر شعت، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.

13- أحمد مداس، النص والتأويل، عن أحمد مداس، النص والتأويل، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ط$_1$، 2010.

* أحمد مطلوب:

14- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ناشرون، ط2، 1993.

15- معجم النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2001.

16- أمال منصور، إستراتيجية التأويل عند أدونيس، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

* أمبرتو إيكو:

17- السيميائية وفلسفة اللغة، تر أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

18- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.

19- برتيل مالمبرج، علم الأصوات، تر عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984.

20- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان ، الاردن، ط1، 2001.

21- بول ب أرمسترونغ، القراءات المتصارعة، التنوُّع والمصداقية في التأويل، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط$_1$، 2009.

* بول ريكور:

22- من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، تر محمد برادة، حسن بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ج.م.ع، ط1، 2001.

23- نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

24- بومدين بوزيد، الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شلير ماخر وديلتاي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

25- ت. س. إليوت، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991.

26- تزفتيان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط$_2$، 1990.

27- جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش، دار مجدلاوي، الاردن، 2012.

*جان كوهن:

28- بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986 .

29- النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر- اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000

30- أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري –جامع البيان عن تأويل آيي القرآن، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2001.

31- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2003.

32- ابن جني (أبو الفتح عثمان) ، سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985.

33- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

34- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966

35- أبو حامد محمد بن محمد الغزالي ، المستصفى من علم الأصول، تحقيق حمزة بن زهير حافظ، شركة المدينة للطباعة والنشر جدة، د.ط، د.ت.

36- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2001

37- حسن خميس الملخ، التفكير العلمي في النحو العربي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002 .

38- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

39- حسين زيدان، اعتصام، منشورات SED، قسنطينة (د، ط)، 1985.

40- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

41- أبو حيّان التوحيدي ، الهوامل والشوامل، ن: أحمد أمين والسيّد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ت).

* خالد حسين:

42- شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2008.

43- في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007

44- خالدة سعيد، حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

45- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.

46- ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، دار نهضة مصر للطبع والنضر، القاهرة، ط3، (د، ت).

47- الخليل ابن احمد الفراهيدي، العين، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، مادة (ك.ر.ر).

48- دافيد جاسبير، مقدمة في الهيرمينوطيقا، تر:وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

49- دومينيك مانغو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

50- رتشاردز إيفور آرمسترونغ، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

51- رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

52- ابن الرشيق القيرواني:

53- العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1964.

54- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.

55- رمضان عبد التواب، مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997

56- الزمخشري، أساس البلاغة، تحق محمد باسل عيون السّود دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998 .

57- الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000.

58- سارة ميلز، الخطاب، ترجمة عبد الوهاب علوب، المركز القرمي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016.

*أبو السعود سلامة أبو السعود:

59- الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2002.

60- البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2010

* سعيد يقطين:

61- انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

62- تحليل الخطاب الروائي-الزمن- السرد- التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

63- السكّاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1973.

64- سليمان بن صالح الخراشي، المنتقى من أمثال العرب وقصصهم، دار القاسم للنشر والتوزيع، الرياض، م.ع.س، ط1، 2007

65- سمير أحمد معلوف، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق، 1996.

66- السيد أحمد عبد الغفار، ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، د.ط، 2012.

67- سيّد الخضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ، مصر، ط1، 1998

68- ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، وزارة التربية، القاهرة، 1956.

* السيوطي:

69- الإتقان في علوم القرآن، تح: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية، (دط)، (دت).

70- الاقتراح في أصول النحو، تح: عبد الحكيم عطية، دار البيروني، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

71- الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، تح مشهور بين حسن آل سليمان، دار ابن عفان، السعودية، ط$_1$، 1977.

72- الشريف الجرجاني، التعريفات، تح إبراهيم الإبياري، مادة (كلام)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

73- صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، (دت).

74- صفدر إلهي راد، الهيرمينوطيقا، منشأ المصطلح ومعناه واستعمالاته في لحضارات الإنسانية المختلفة، تر: حسنين الجمال،المركز الإسلامي للدراسات الاسترتيجية، ط1، 2019.

75- صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

76- صلاح عبد الفتاح الخالدي، تعريف الدارسين بمناهج المفسرين، دار القلم، دمشق، ط$_3$، 2008.

77- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دار الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط 1، 1996.

78- ابن طباطبا ، عيار الشعر، تح: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1958.

79- الطبري، جامع البيان عن تأويل أي القرآن، تحق عبد الله بن عبد المحسن التركي، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 2001.

80- ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

* عادل مصطفى:

81- دلالة الشكل، دراسة في الأستيقيا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

82- فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمينوطيقا، نطرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية النشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 2007 .

83- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

84- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم المعاني، البيان، البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان ، (دط)، (دت).

85- عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998.

86- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007.

87- عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2010.

88- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984.

89- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

90- عبد الله بن المعتز، البديع، تع: أغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

91- عبد المنعم عجب الفيا، من التفكيك إلى التأويل، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية،ط1، 2017.

92- عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002.

93- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

94- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، نقلا عن: ابن جني، المصنف في شرح كتاب التصريف للمازني، تح: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين.

95- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، ط4.

96- علي أبو المكارم، أصول التفكير النحوي، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

97- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997.

98- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

99- عمر الدسوقي وآخرون، الأدب العربي والنصوص، مكتبة الرشاد، الدار البيضاء، 1971.

100- عواطف كنوش المصطفى التميمي، المعنى والتأويل في النص القرآني، دار صفاء، عمان، الأردن، ط$_1$، 2010.

101- عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، مكتبة الغبيراء، عمان، ط14، 2012.

102- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، 1973.

103- الفارابي أبو نصر محمد بن محمد، كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، (د، ط)، (د، ت)

*ابن فارس:

104- الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد حسن بسج، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

105- مقاييس اللغة، تحق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1979.

106- فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية العربية، دار عمار للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط2، 2007.

107- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الاردن، ط1، 2004.

108- القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978.

109- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر، ط1، 1978

110- ابن كثير:

111- تفسير القرآن العظيم، تحق سامي بن محمد السلامة، دار طيبة، 1999.

112- تفسير القرآن العظيم، نوبليس أنترناشيونال، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

113- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، ط2، 1981.

114- المتنبي، الديوان، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، 2005.

115- أبو محمد القاسم السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980.

116- محمد أحمد لوح، جناية التأويل الفاسد على العقيدة الإسلامية، دار ابن عفَّان للنشر، القاهرة، ط1، 2003.

117- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1986.

118- محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د ط)، 2010.

119- محمد بازي، صناعة الخطاب، الأنساق العميقة للتأويلية العربية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015

120- محمد بن عياد، في المناهج التأويلية، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، المغرب، ط1، 2012.

121- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط2، 1983.

122- محمد حسين الذهبي، التفسير والمفسرون، مكتبة وهبة، القاهرة، 1955.

123- محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار هدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2004.

124-محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

125-محمد خليف الحياني، التأويلية مقارنة وتطبيق، مشروع قراءة في شعر فاضل الغزاوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013

126-محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

127-محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002.

128-محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

129-محمد صلاح زكي أبو حميدة ، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، فلسطين، ط1، 2000

130-محمد عبد الله القاسمي، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

131-محمد عبد الوهاب، ثريا النص، مدخل العنوان القصص، منشورات دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1995.

*محمد عزام:

132- النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2001.

133-تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003.

134- محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم بيروت،ط4، 198م

135- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط1، 1989.

136- محمد عيد، أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللغة الحديث، عالم الكتب، القاهرة، 1989.

137- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

138- محمد فكري جزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، 1998.

139- محمد محمد يونس علي، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى -نحو بناء نظرية المسالك والغايات- دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

* محمد مفتاح:

140- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

141- التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي- نحو منهاجية شمولية- الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

142- دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

143- محمد مندور، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، (د، ط)، (د، ت).

144- محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

145- محمود سليمان الياقوت، الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، ط1، 1999.

146- محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، 2011.

147-محمود مصطفى، أهدى السبيل إلى عِلمَيْ الخليل، العروض والقافية، تح: سعيد محمد اللّحام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

148-مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب، القاهرة، 1993.

149-مساعد بن سليمان بن ناصر الطيار، مفهوم التفسير والتأويل والاستنباط والتدبر، دار ابن الجوزي، الرياض، ط2،1427هـ.

150-مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، تح: بن محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، الرياض، م.ع. س، 2006.

151-مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الغد الجديد للنشر والتوزيع، القاهرة، ج م ع، ط1، 2007، تح: أحمد جاد، مراجعة محمد علي أبو الحسن

152-مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعرية القديم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013

153- مفدي زكريا، اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983

154-منصور آمال، إستراتيجية التأويل عند أدونيس ،عالم الكتب الحديث ، ط1، 2008.

155- موسى الأحمدي نويوات، المتوسّط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1983.

156-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، ط3، 1967.

157-نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة، تونس، ط1، 1998.

158-نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، 1944.

* نصر حامد أبو زيد:

159- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط8، 2008.

160- الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط8، 2008.

161- النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط5، 2006.

* نعيمة سعدية:

162- الأسلوبية والنص الشعري، دار الكلمة للنشر، والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016.

163- التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.

164- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

165- هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسين ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 2007 .

166- وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل قراءة في مشروع امبرتوا إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

167- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ج. م. ع، (د، ط)، 1995.

168- يوسف فرحات، مجنون ليلى، شعراؤنا، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2003.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

169- Benviste, Problèmes de linguistique général, édit TEL- gallimard, 1966.

170- Gérard Genette, Seils, Collection poétique aux Ed du Seuil, Paris,1987

171- H.G.Gadamer, Vérité et méthode, les grands ligne d'une hermeneutique, edit, p.Frochon.JGrondin, G.Merlio, Seuil, Paris, 1996.

172- Jean Dubois, Dictionnaire de liguistique, larousse, paris, 1989.

173- Julia Kristéva, Recherches, pour une semanalyse ed, Seuil, paris, 1969

174- Paul Ricoeur, du texte a l'action, (Essais d'hérméneutique II), ed du seuil, 1986.

175- Paul Ricoeur, Lectures3 ,Aux frantiére de la philosophie, Seuil, paris, 1994.

176- Paul Zumthor , Introduction à la poésie oral, Edition de seil. , Paris,1983.

177- Petit larousse illustré, Larousse, Llibrairie larousse, Canada, 1988.

178- Tomashvsky, Théorie de la littérature, texte des formalistes russes, Trad : T. Todorove, edit Seuil Paris.

179- Umberto Eco, les limites de l'interprétation Trad, Meriem Bouzaher, édit gresset, paris 2eme édit, 1992

180- Wolfgang Iser, L'acte de lecture,théorie de l'effe esthétique, Trad de l'allemand par Evelyne Szncer, Bruxelles, p Magdara 1985.

ثالثا: المعاجم:

181- أبو البقاء الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

182- الفيروزأبادي، القاموس المحيط، تحق: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، (د.ط)، 2008.

183- محمد التونجي، معجم علوم العربية، تخصّص شمولية أعلام، دار الجيل، بيروت، لبنان، 2003م.

184- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ط4، 1990.

185- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997.

رابعا: المجلات و الدوريات:

186- أسماء سعود الإدهام الخطاب، البديع والتأويل، قراءة بلاغية ،مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد1، 2008.

187- بشرى البستاني، شعرية العنونة- أسميك بحرا... أسمي يدي الرمل- أنموذجا، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة، العراق، العدد2، فبراير2002.

188- بودنة بلقاسم، مفهوم الإيقاع الشعري في النقد الأدبي، مجلة آفاق للعلوم، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر،ع03، 2022.

189- توفيق قريرة، التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد2، أكتوبر 2003.

190- سامية راجح و بشير تاوريريت، مستويات ومواصفات القراءة في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، العدد 14، 15، جانفي جوان 2014.

191- سعادة لعلى، الانزياح والمفارقة في عناوين الشاعر عثمان لوصيف، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب-ع-، جامعة بسكرة، العدد5، 2009

192- عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جماعة غرداية، ع2 ، 2014.

193- عبد الرزاق بعلي، علاقة الوزن الشعري بالمعنى بين الانفعال والتجربة، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، ع2، 2020.

194- عبد الغني بارة، استعمال النصوص وحدود التأويل، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد01، 2009

195- عبد الملك مرتاض، مدخل في قراءة البنيوية، مجلة الموقف الأدبي، ع 333، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

196- علي صليبي مجيد، سيميائية العنونة من عتبة التسمية إلى فضاء المتن الشعري، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد13، 2013

197- محسن جاسم الموسوي، المقارنة والتناص، قراءة مستجدة في منهجيات الأدب المقارن، مجلة علامات في النقد، ديسمبر 1997، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

198- محمد الصالحي، إيقاع المعنى، معنى الإيقاع، مجلة علامات، دار المنظومة، المغرب، ع43، 2015.

199- مسعود وقاد، تجليات الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة البحوث والدراسات، جامعة الوادي، ع14، 2012.

200- محمد خان، التأويل مفهومه وضوابطه، مجلة حوليات المخبر،كلية الآداب، جامعة بسكرة، العدد 03 ،04، 2015.

خامسا: الملتقيات والمؤتمرات:

201- محمد خان، بنية الخطاب الشعري، "الإيقاع المعنى"، الملتقى الوطني الثالث، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب العربي.

سادسا: الرسائل الجامعية :

202- فوزية دندوقة، التأويل في الدراسات العربية إشكالاته وقضاياه، أطروحة دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 2009-2010.

سابعا: المواقع الإلكترونية :

203- محمد شوقي الزين، مدخل إلى تاريخ التأويل(الهيرمينوطيقا)، التسامح، مجلة فصلية فكرية إسلامية، العدد7، 2004، 20:00، WWW-Tasamoh.com 16/03/2015

204-نزار قباني، أحبك... أحبك والبقية تأتي، المكتبة الإلكترونية، "شغف" ط7، 1993، متاح على الرابط www.kafrbuhum.com

205-نزار قباني، ديوان أشهد أن لا امرأة إلا أنت، ط6، ص 16، متاح على الرابط: https: //kotobati.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ–هـ
مدخل: الخطاب والتأويل	
أولا: مفهوم الخطاب	8
1–الخطاب لغة واصطلاحا	8
1–2– الخطاب عند العرب	11
1–3– الخطاب عند الغرب	15
ثانيا: مفهوم التأويل	19
1– التأويل لغة واصطلاحا	19
2– التأويل عند العرب	30
2–1–التأويل النحوي	30
2–2–التأويل البلاغي	32
3–التأويل عند الغرب	34
3–1–الهرمينوطيقا: المصطلح والدلالة	34
3–2–التأويلية الرومنسية	38
3–3–التأويل الوجودي والتأويل الفني	40
3–4– ريكور(Ricoeur) و إيكو(Eco)، انفتاح النص وحدود التأويل	44
ثالثا: تأويل النص الشعري	48

فهرس الموضوعات:

الفصل الأول: تأويل العنوان في شعر أحمد بزيو	
أولا: مفهوم العنوان وأهميته في تأويل الخطاب الشعري	56
1- العنوان لغة واصطلاحا	56
2- أهمية العنوان	60
ثانيا: بنية العنوان في شعر "أحمد بزيو"	62
1-البنية الصوتية	62
2-البنية الصرفية	86
2-1-بنية الأسماء	89
2-2-بنية الأفعال	99
3-البنية التركيبية	107
3-1-البنية التركيبية لعناوين الدواوين الشعرية	108
3-2-البنية التركيبية لعناوين القصائد	110
3-2-1-العناوين المفردة	111
3-2-2-العناوين المركبة	112
ثالثا:جماليات الانزياح في عناوين "أحمد بزيو"	124
الفصل الثاني: التناص في شعر "أحمد بزيو"	
أولا: مفهوم التناص في الدراسات النقدية	133
ثانيا: مستويات التناص ومصادره	145
2-1-مستويات التناص	145

2-2-مصادر التناص	147
ثالثا: تجليات التناص في شعر"أحمد بزيو"	150
1- التناص الديني	152
1- 1-التناص القرآني	153
1- 2- التناص الحديثي	168
2- التناص مع الشخصيات التراثية	172
2-1- شخصيات الأنبياء	173
2-2- الشخصيات التاريخية	178
2-3- الشخصيات الأدبية	184
3-التناص الأدبي	187
3-1- التناص مع الشعر العربي القديم	188
3-2- التناص مع الشعر العربي الحديث والمعاصر	191
3-3- التناص مع المثل السائر	199
الفصل الثالث: الإيقاع في شعر "أحمد بزيو"- التشكيل والتأويل-	
أولا: تعريف الإيقاع	204
1-الإيقاع لغة واصطلاحا	205
ثانيا: الإيقاع الخارجي في شعر"أحمد بزيو"	217
1-الوزن	217
1-1- أنماط الأوزان في دواوين "أحمد بزيو"	220
1-1-1- الأنماط البسيطة	221
1-1-2- الأنماط المركّبة	227

1-1-3- الأنماط الممزوجة	230
1-1-4- النمط المزدوج الشكل	231
2- القافية	234
2-1- أنواع القوافي	237
2-1-1- أنواع القافية بالنظر إلى الحركات	237
2-1-2- أنواع القافية بالنظر إلى الرويّ	239
ثالثا: الإيقاع الداخلي في شعر"أحمد بزيو"	243
1- التكرار	244
1-1-تجليات التكرار في شعر "أحمد بزيو"	245
1-1-1- تكرار الصوت	246
1-1-2- تكرار الكلمة	251
1-1-3- تكرار العبارة	256
1-1-4- التكرار الهندسي	258
2- التجنيس	262
2-1- تجليات التجنيس في شعر "أحمد بزيو"	263
رابعا: الإيقاع والتأويل في شعر "أحمد بزيو"	266
الخاتمة	286
الملحق	291
قائمة المراجع والمصادر	294

فهرس الموضوعات:

الفهرس	314
الملخص	

ملخص:

تتضمن هذه الدراسة الموسومة بـ " الخطاب الشعري عند أحمد بزيو _ قراءة تأويلية_"، محاولة لاستنطاق نصوص الشاعر "أحمد بزيو" من خلال دراسة معمَّقة لنصوص الدواوين تجاوزنا من خلالها القراءة الخطية إلى القراءة العمودية، وقوفا عند أبرز الظواهر وبيان فاعليتها في عملية التأويل.

وقد جاءت هذه الدراسة في مدخل وثلاثة فصول، تناول الفصل الأول تأويل العنوان، حيث انكبّ البحث على رصد الوشائج التي تقيمها العناوين مع النصوص، من خلال محاورة البُنى الصوتية والصرفية والتركيبية للعناوين، ووضع كل ذلك في ميزان القراءة والتأويل، وتوصلنا إلى أنّ عناوين الشاعر شّكلت نصوصًا مركّزة تجذب القارئ وتغريه وتزج به إلى عالم التأويل، أما الفصل الثاني فتطرقنا فيه إلى التناص في شعر "أحمد بزيو" بوصفه مرتبة من مراتب التأويل، وكشفنا فيه تقاطعات نصوص الشاعر مع نصوص أخرى دينية وأدبية، حيث كان التناص الأداء الفعالة في تفكيك النص وتفجير طاقاته الدلالية الكامنة فيه، فيما عرّجنا في الفصل الثالث على الإيقاع ودوره في عملية التأويل، وقد حاولنا قدر المستطاع استكناه نصوص الشاعر بالاعتماد على الإيقاع الخارجي والداخلي، وإبراز العلاقة بين إيقاعها ومضمونها.

Abstract :

This study, entitled "The Poetic Discourse of Ahmed Bezziou _ Interpretive Reading_," includes an attempt to interrogate the texts of the poet "Ahmed Bazio" through an in-depth study of the texts of divans through which we went beyond linear reading to vertical reading, standing at the most prominent phenomena and demonstrating their effectiveness in the process of interpretation. This study came in an introduction and three chapters. The first chapter dealt with the interpretation of the title. The study focused on monitoring the connections established by titles with the texts by discussing the titles' phonetic, morphological, and synthetic structures and placing all of this in the balance of reading and interpretation. We concluded that The poet's titles constituted focused texts that attract and tempt the reader and plunge him into the world of interpretation. As for the second chapter, we touched on the intertextuality in the poetry of "Ahmed Bazio" as a level of interpretation, and we revealed in it the intersections of the poet's texts with other religious and literary texts, where the intertextuality. The performance effectively deconstructs the text and detonates its inherent semantic energies. At the same time, we examined in the third chapter the rhythm and its role in the process of interpretation, and we have tried as much as possible to discover the poet's texts by relying on the external rhythm. Moreover, internal, highlighting the relationship between its rhythm and content.